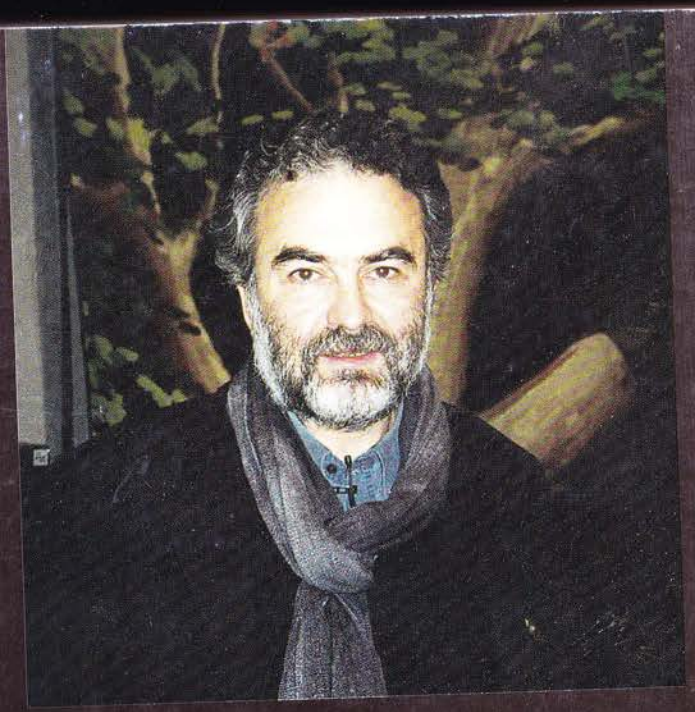

Georges Banu privește teatrul japonez ca european. Spectator cultivat, el nu adoptă nici poziția erudită a specialistului, nici ignoranța turistului. Cartea surprinde expresiile unei arte ce a atins împlinirea în formele ei cele mai diverse, *no* și *kabuki*, *bunraku* și *buyo*, sau descrie riturile sălii ce poartă pecetea vechilor obiceiuri orientale: somn și strigăte, apetit culinar și rafinament al privirii. Perspectiva adoptată e antropologică. Ea își descoperă unitatea în imaginea esențială a actorului ce dispare, asemeni omului, pe calea fără de urmă.

Dacă teatrul japonez se revelă aici în toată multiplicitatea lui, în același timp, cartea lui Georges Banu ne permite să-i regăsim influența asupra scenei occidentale, de la Brecht și Meyerhold la Grotowski, Brook sau Mnouchkine. Georges Banu nu izolează, ci compară și apropie. Nu doar "miturile se re-gândesc între ele", cum spune Levi-Strauss, ci și teatrele.

O prezentare istorică precisă a formelor teatrale tradiționale completează această carte necesară pentru descoperirea unui teatru exemplar, fără de care nu pot fi înțelese destinele scenei occidentale în secolul ce se termină.

6500.

ISBN 973-9155-69-3

GEORGES BANU

Actorul pe calea fără de urmă

EDITURA
FUNDAȚIEI CULTURALE ROMÂNE

Coperta de FloareaTuțuianu

Reproducere a portretului lui Tamasaburo Bando, maestru incontestat al kabuki-ului

Fotografie: Shunji Ohkura

Această carte a fost editată cu sprijinul Ministerului Francez al Afacerilor Externe și al Ambasadei Franței în România (Programul Nicolae Iorga)

EDITURA FUNDAȚIEI CULTURALE ROMÂNE
Aleea Alexandru, nr. 38
Sectorul 1, București 71273
tel: 212.25.43
ROMÂNIA

ISBN 973-9155-69-3

GEORGES BANU

ACTORUL PE CALEA FĂRĂ DE URMĂ

ZILE DE TEATRU ÎN JAPONIA.

Ediție în limba română revizuită și adăugită. Cu o postfață de Jean-Jacques Tschudin.

Traducere și postfață
la ediția românească de **Mircea Ghițulescu**

EDITURA
FUNDAȚIEI CULTURALE ROMÂNE

BUCUREȘTI • 1995

Georges Banu, *L'Acteur qui ne revient pas. Journées de théâtre au Japon.*
Nouvelle édition revue et augmentée, Gallimard, 1993

Toate drepturile asupra versiunii în limba română aparțin
Editurii Fundației Culturale Române

Tatălui meu

Am scris această carte grație
unei burse de studii
acordată de Fundația Japoniei. Țin să aduc vii mulțumiri
pentru ajutorul amical pe care mi l-au dat
Danielle Sallenave, Moriaki Watanabe,
Michel Wasserman
și Massao Yamaguchi.
Mulțumesc de asemeni lui Jean-Jacques Tschudin
pentru că a acceptat să fie alături de mine
aducând un plus de informație istorică
pe care îl considerăm util acestei cărți
ce ține mai mult
de regulile eseului,
și lui Mircea Ghițulescu
pentru traducerea în limba română.

SECVENȚE ALE EXCESULUI

Această carte se vrea a fi cartea unui *spectateur lettré*[1], spectator cultivat. Nici expozeu de specialist, nici jurnal de călătorie. Spectatorul *lettré* este și una și alta căci el are informația cuvenită, însă limitată, iar inocența pe care o mai păstrează nu îl împinge, totuși, spre confesiuni. Fără a refuza atracția exercitată de aceste precipitate pure care sunt știința cunoscătorului și imprudența amatorului, spectatorul cultivat dorește să obțină un conglomerat în care, inextricabil, acestea să coexiste, să colaboreze, fiecare îmblânzind radicalismul celuilalt. Termenii perechii nu numai se completează ci se și controlează reciproc. Spectatorul cultivat caută să capteze dinamica acestei întrepătrunderi, alternând pe *eu* cu *se*, într-un discurs adulterin, substitut abia disimulat al unui autoportret de călător străin.

Spectatorul cultivat nu se prezintă dezarmat în fața acestui *Alt Teatru* care este cel al Japoniei. Îi cunoaște principiile și datele dar ignoră adevărul său material, expresiile sale particulare și, singură, călătoria îi permite să le sesizeze. Să le vadă. El îmbină, astfel, o știință limitată și o experiență pasageră dar,

---

[1] *spectator lettré* — reluare a termenului *lettré* care desemna intelectualii la Curtea imperială. (n.a. la ediția românească)

în mod sigur, tocmai această imperfecțiune le înlesnește alianța. Mergând în Japonia voiam să văd ceea ce nu putusem citi iar scena trebuia să prelungească ceea ce scrisul trecuse sub tăcere. Să prelungească sau să hrănească? Concretul, în teatru, participă la progresul cunoașterii tocmai prin înrădăcinarea ei. Te oprești, astfel, pentru a explora un zăcământ și, pornind de acolo, te poți rătăci sau pierde: concretul scenei alimentează cunoașterea și, în același timp, însuflețește imaginarul. Acestea sunt motivele pentru *a-l vedea.*

Spectatorul cultivat circulă pe teritoriul concretului dar nu încearcă să-i deseneze harta. Nu are nici mijloacele, nici dorința de a o face. El se oprește doar asupra acelor secvențe ale excesului care îi conduc privirea la un asemenea grad de intensitate încât are sentimentul de a vedea ceea ce a citit. Excesul îngroașă, se revarsă, depășește informația și îmbată privirea. Secvențele excesului sunt și aventurile sale în străinătate, reduse la câmpul închis al teatrului. Nu este vorba, deci, de a mai scrie o carte în plus despre teatrul japonez ci, mai curând, de a imagina o constelație al cărei focar este constituit din secvențele excesului, acele secvențe în care strălucirea scenei japoneze se confundă cu amintirea celei europene.

Ni se poate, desigur, reproșa, o anumită facilitate în refuzul de a propune o perspectivă, de a organiza un ansamblu dar el se explica prin refuzul de a respecta, *à la japonaise*, detaliul. *Detaliul încadrat*, detaliul pe care îl detașezi pentru a-l privi cu grijă și minuție. Acolo unde, pentru a concentra privirea asupra realului se folosește miniatura, este de preferat *privirea de aproape*. Această focalizare permite uitarea marilor întinderi înconjurătoare ale spectacolului ca și ale orașului, pentru a capta ceea ce este mic — mic nu ca dimensiune ci ca model concentrat. Când afirmăm că japonezii sunt sensibili la frumos și insensibili la urât, recunoaștem până la ce punct știu ei să izoleze frumosul. Nimic nu intervine pentru a le dispersa

atenția. Occidentalul care posedă mai degrabă simțul perspectivei globale, are nevoie de distanță în timp și spațiu pentru a realiza o astfel de delimitare. De aceea el face din coerența unui oraș valoarea supremă în timp ce japonezul o tratează cu indiferență. El știe să inventeze universuri autonome suficiente sieși și nu resimte nostalgia totalității. Microcosmosuri. *Hai ku*-ul este un concentrat de univers și nu un ciob al acestuia. Nesigure, secvențele excesului se plasează într-un spațiu intermediar: ele se sustrag puterilor ansamblului dar nu-și sunt suficiente. Secvența excesului este mai mult decât un fragment și mai puțin decât un *hai ku*. Întregul și partea, fiecare incomplete, coexistă.

Secvența excesului apare din realitatea scenei orientale însă rămâne deschisă la ceea ce am lăsat deoparte, dar nu am abandonat: scena occidentală. Excesul permite contactul lor meteoric. Semnalându-le ici și colo nu vrem, cu obstinație, să reducem necunoscutul la cunoscut, neobișnuitul la familiar, dar vom sesiza, totuși, acele punți fragile aruncate deasupra golului deosebirilor. Nu este vorba de un demers esențialist ci doar de o căutare a termenilor de contact pentru a ne sustrage atât izolaționismului japonez cât și determinismului occidental. În fulguranța unei scene, în rapiditatea unui gest, în oboseala unui corp. Excesul reunește dar nu durează. Scrisul, în acest caz, va încerca să-l capteze.

Spectatorul cultivat, în secvențele excesului, ca pe vertiginoase creste, trăiește pentru o clipă excitația neașteptată a alianței dintre Est și Vest. Atunci, pentru o clipă, tot teatrul pare să se refacă în el. Pentru a se spulbera după aceea. Ca un miraj. Deci, prin forța lucrurilor, prin însăși natura lor, secvențele excesului refuză constrângerea unei arhitecturi solid articulate. Ele nu pot fi altceva decât deflagrații... în universul bine temperat al spectatorului cultivat. Comentându-le, el va

încerca să prelungească amintirea lor înainte de a se întoarce la sine.

Teatrul japonez se află la originea acestor secvențe ale excesului. Oricât ar fi de răzlețe, o imagine care mă obsedează mereu aceeași, le unește: cea a actorului care nu se mai întoarce. Dispariție pe care Occidentul o ignoră și pe care japonezul o adoră. Acolo, actorul care pleacă ne invită să-l privim cu atenția pe care o acorzi muritorilor. Celor pe care știi că îi vezi pentru ultima oară. Trebuie fixată această imagine care nu se va repeta. Actorul care pleacă fără a reveni simulează dispariția definitivă, aceea a morții ale cărei umbre se lasă ghicite la marginea scenei.

ACTORUL PE CALEA FĂRĂ DE URMĂ

Actorul, în Japonia, pleacă și nu mai revine. În *no*, personajul *shite*, fantoma reîncarnată, este cel care iese primul. El lunecă pe podul *hashigakari* și, înainte de a dispărea, se oprește un timp pentru a lovi podeaua cu o formidabilă izbitură de picior ce răsună cu un vuiet ceresc[1]. În timp ce se îndepărtează îl vezi din spate sau, la rigoare, din profil. Dispariția lui este opusă apariției (care se face prin față) ca și cum spectacolul s-ar închide asupra lui însuși. Fața și spatele.

[1] Puterea sa acustică este teribilă datorită unor vase de pământ ars dispuse sub podea pentru a face să reverbereze sunetul. Uneori, însă, cortina se ridică fără cel mai mic zgomot iar *shite* părăsește scena la fel de tăcut pe cât a acceptat la început să răspundă apelurilor lui *waki*, omul din colț.

Se spune că o mare sculptură e aceea în jurul căreia te poți roti pentru a o vedea din toate părțile. Dar ce este actorul de *no* dacă nu o sculptură vie? *Shite* pleacă și nu mai revine. Trece pentru totdeauna în lumea fantomelor. A fost el, oare, cu adevărat printre noi? De fapt el s-a aflat mereu între două tărâmuri. O fantomă care se reîncarnează dar nu se dezvăluie! Dansează și cântă mascată. Singurele prezențe ale actorului ca ființă umană sunt mâinile și, între mască și costum, o parte a gâtului. Un gât ridat și mâinile zbârcite! Îți poți imagina o ființă umană pornind doar de la aceste revelații. Vorbesc despre cunoașterea unui corp și nu de recunoașterea unui actor[1] a cărui capacitate de a-și proiecta energiile îi atestă cu evidență calitatea. Aici poți aprecia un artist dar nu identifica un actor.

Shite se îndreaptă iremediabil spre ieșire. Nimic nu-l poate împiedica. Nimic nu-l poate abate. Actorul nu acordă nici cea mai mică atenție unei asistențe care aplaudă cu reticență. Aplauze reținute ca și cum locul sau spectatorul, nu știi prea bine care dintre ele, le fac improprii. Aplaudăm având conștiința unei transgresiuni și, în același timp, cu dorința de a mărturisi în mod discret o satisfacție de natură estetică. Aplauzele dau o ambiguitate actului religios. La Tokyo ca și la Paris. Căci, într-o duminică la Notre Dame, după un strălucit concert de orgă ce a urmat slujbei de Crăciun, am auzit răsunând aceleași aplauze. Aplauze aproape necuviincioase. Aceste aplauze timide leagă teatrul *no* și concertul de orgă de sentimentul religios tot atât cât de cel estetic.

[1] Scriind, am început prin a folosi cuvântul *comediant* pe care l-am șters apoi pentru că mi s-a părut impropriu pentru *no*. M-am gândit la cuvântul *maestru*, dar mi s-a părut prea ceremonios și referențial. Am sfârșit prin a întrebuința cuvântul *actor* care în realitate aici își află plenitudinea. De altfel, tradus literal, „shite" desemnează pe „cel ce făptuiește". Adevărații actori japonezi, ca și cei occidentali, sunt cei ce acționează.

Înrudirea merge și mai departe. Pentru că actorul care joacă pe *shite* și muzicianul ce cântă la orgă rămân anonimi. Le-ai admirat arta dar nu le-ai văzut chipul. Actorul, aici, pleacă și nu mai revine pentru aplauze cu masca în mână ca într-un spectacol de Strehler sau de Mnouchkine. Strehler mărturisește chiar că el a avut două perioade la Piccolo. Prima în care actorii își aruncau masca te miri unde în culise, reîntorcându-se cu fața goală în scenă și a doua când reveneau cu măștile pe frunte. Masca și obrazul, amândouă împreună. Actorul de *no*, dimpotrivă, nu se întoarce pentru a dezvălui o identitate care prin ea însăși, cu ocazia aplauzelor, ar privilegia esteticul. Cu toate acestea, aplauzele intervin pentru a tempera, a modula ceea ce, altminteri, ar rămâne prea atașat de religios. Este aplaudat cel ce încarnează spiritul ce revine dar el, actorul, nu revine niciodată. Spectacolul se încheie cu această enigmă. Cine a jucat? Cine este acest emisar necunoscut al celuilalt tărâm? Recunoști după aplauze că a fost un joc dar nu știi nici mai departe cine este agentul. Recunoști funcția fără ca totuși cel care o umple de sens să se dezvăluie. *Shite*, la fel ca organistul de la Notre Dame, fac din anonimat o vocație, vocația artistului aflat sub pecetea sacrului. Nereprezentându-se pe sine, actorul de *no* refuză, astfel, ca profanul să apară drept revers al sacrului: cel care a existat în scenă ca fantomă nu poate reveni ca persoană. Actorul nu va accepta niciodată să se expună ca și cum și-ar fi suficient sieși. Legitimitatea sa vine din altă parte. Dar această absență a unui corp recongnoscibil este răsplătită prin prestigiul numelui de care se bucură toți marii actori. În Occident este aplaudat un corp ce se oferă vederii, în Japonia se celebrează numele. Numele unor Moretti ori Solleri, interpreții Arlechinului lui Strehler nu vor atinge niciodată prestigiul lui Kanze. Imediatității aplauzelor care salută un succes de scenă i se opune perenitatea

unui nume care aureolează o familie și descendenții săi. Gloria ei depășește spectacolul.

Actorul de *kabuki*, nici el nu se întoarce. Înainte de a ieși din scenă, se expune orgolios pe *kanamichi*, podul florilor, afișând cea mai spectaculoasă manieră de a merge, de a se uita cruciș (semn de concentrare) sau de a rostogoli cuvintele. Dacă actorul din *no* se retrage, cel din *kabuki* se arată. Sala ticsită întoarce capul pentru a-l admira în toată splendoarea lui căci ieșirea sa ține de ceea ce am putea numi finalul triumfal. Actorul de *no* se topește, actorul de *kabuki* se dilată.

În toate spectacolele ce țin mai mult sau mai puțin de tradiție, interpretul nu revine. Mânuitorii din *bunraku* — ce poate fi mai antiiluzionist? — se retrag și ei odată pentru totdeauna. Nici chiar cei ce au mânuit marionetele nu acceptă să revină pe scenă din cauza insuportabilei suspiciuni pe care o produc ovațiile. Aici, unde a domnit extrema distanțare, actorul se sustrage de la ceea ce pentru occidental este manifestarea sa cea mai indiscutabilă: prezența pe scenă numai ca interpret. Cel care a acționat nu se întoarce niciodată pentru a se descoperi în fața publicului. Orientul nu suportă această autodezvăluire. Funcția are câștig de cauză asupra identității, masca asupra chipului și teatrul asupra ființei singulare. Aici, spunea Jan Kott, „forma umană nu poate fi decât pasageră".

Dacă în spectacolele japoneze moderne interpreții acceptă să rămână pe scenă pentru a fi aplaudați ei nu acceptă însă să revină. Ei se imobilizează pe scenă într-o poză aproape sacrificială până la ultimul ecou, dar refuză jocul ieșirilor și intrărilor, acel du-te-vino tipic occidental. Între scenă și culise. Marele dansator de *buto*, Tanaka Min, primește florile imobil, cu spatele încovoiat, dar nu iese. Recunoaștem astfel finalul, dar nu se admite pentru aceasta circulația între scenă și culise, între adevăr și neant. El nu poate părăsi scena decât pentru a

dispărea, pentru a se refugia, pentru a se retrage definitiv într-un spațiu diferit calitativ. Substitut al morții.

În Europa, Genet, fascinat de sacru — fie chiar de semn opus — cerea și el ca actorii pieselor sale să nu revină în scenă. „Ar trebui ca ei să nu se întoarcă, potrivit sensului pe care vreți să-l dați acestei expresii" — scrie el în *Scrisori către Roger Blin*. Când ai avut acces la o altă lume, nu te mai poți prezenta ca fiind de pe lumea asta. Actorul care se angajează pe calea sacrului accepta astfel sacrificiul de sine, preț al încrederii într-un tărâm dincolo de scenă. Actorul care nu se întoarce își găsește răsplata altundeva decât în aplauzele repetate care închid spectacolul asupra lui însuși.

Dacă este o imagine a Japoniei pe care o voi păstra, atunci aceasta este îndepărtarea către un exterior al scenei de unde nimeni, actor sau personaj, nu se va reîntoarce. Ce am văzut? Ce am trăit? O ficțiune-eveniment. Pe de o parte actorul a reluat vechi semne de altcândva, pe de alta, plecând pentru totdeauna el dă spectacolului ambiguitatea unui eveniment. Un eveniment ritual. *Shite* este mesagerul unei realități secunde. Pleacă fără a se mai întoarce, vameș fără chip.

TAMASABURO, GIOCONDA *KABUKI*-ULUI

„Ce ți-a plăcut mai mult?" — l-am întrebat pe un prieten care tocmai vizitase Luvrul pentru prima dată. „Gioconda", a mărturisit el fără complexe. La întoarcerea din Japonia, la aceeași întrebare aș răspunde ca el: „Tamasaburo, Gioconda *kabuki*-ului".

Pentru un *onnagata* fără geniu — acei actori care joacă rolurile feminine — prezența corpului masculin nu dispare în întregime coexistând cu însemnele feminității. Este, de obicei, ceea ce se aplaudă după criteriile japoneze. De aceea a fost adorat Utaemon. La Tamasaburo, dimpotrivă, această coexistență a masculinului cu femininul încetează de a fi sesizabilă nepersistând decât în planul mental. Și astfel, ca în cazul Giocondei, domnește ambiguitatea. Ea ne antrenează în vârtejul iluziei pe care numai gândirea o temperează. Dacă alți *onnagata citează* femeia cu tot ceea ce presupune aceasta în raport cu realitatea, Tamasaburo o *încarnează* în însăși esența ei. Corpul își interzice orice stabilitate și Tamasaburo alternează pașii precipitați cu stop-cadre într-un dezechilibru la limita căderii; el se apleacă, se încovoaie, se frânge; pe scurt suplețea coloanei sale vertebrale face ca orice verticalitate să fie pasageră. Prin aceste vibrații femeia pare o ființă pururi pradă supunerii, nimicirii. Astfel, viziunea femeii japoneze se materializează grație corpului acestui *onnagata* de excepție. Când l-am văzut a doua oară pe Tamasaburo mă aflam departe de scenă, într-o lojă ușor înălțată deasupra sălii, și la apariția sa pe *kanamichi*, acest „pod al florilor" ce traversează publicul, nu-i puteam vedea picioarele. Mi se părea că plutește deasupra capetelor spectatorilor asemenea unei păpuși *bunraku* care nu atinge pământul. Femeia devenea asemenea unei marionete manipulate de o putere invizibilă și, astfel, grație corpului său, Tamasaburo amintea originile teatrului *kabuki* pe care mulți îl cred ieșit din formele primitive ale dansului de păpuși.

Tamasaburo te uimește; dar, în afara măestriei limbajului aceasta nu provine oare din calitatea corpului său ușor, plăpând, nervos? Oare nu am fost, ca occidental, fascinat nu atât de controlul simbolurilor cât de recunoașterea „realistă" a corpului feminin? Fără îndoială, căci nu e ușor să te eliberezi de ideea de *mimesis* chiar dacă aici ea este violent atacată.

Mi-am amintit în Japonia de Mei Lan-fang, marele actor chinez care îl uimea pe Brecht la Moscova, în 1935. Era frumos, subțire, elegant, ca astăzi Tamasaburo. Brecht n-a devenit, oare, sensibil la toate tehnicile distanțării și din cauza actorului care juca personaje feminine? Ar fi reacționat la fel văzând corpul unui bătrân actor gras, masiv; ar fi avut, oare, revelația limbajului convențional fără frumusețea realistă a unei siluete? Întrebarea mi-a revenit în minte când am văzut *Cocostârcul*, spectacol de *no* în care un adolescent grațios imita zborul păsării. Dacă actorul greoi cu gâtul ridat care joacă un rol de femeie poate face să se ivească, prin frumusețea dansului, miracolul teatrului, actorul tânăr care atinge perfecțiunea produce emoția personajului. În ce mă privește, recunosc că, plăcerea teatrală se mărește în clipa în care artei jocului i se adaugă concordanța între natura ficțiunii și adevărul corpului. În această apreciere persista, fără îndoială, influența mimesis-ului. Mimesis și convenție reciproc temperate.

În *kabuki* se practică, uneori, cu un simț artistic extrem, joncțiunea ce poate părea impură — amintire a originilor când *kakubi* și *bunraku* erau încă apropiate — a dramaticului cu epicul, a unui *eu* cu un *el*. În finalul spectacolului *Asagao Nikki*, Tamasaburo cânta la *shamisen* disperarea în iubire a unei tinere îndrăgostite oarbe în timp ce, de cealaltă parte, un recitator strigă patetic aceeași suferință. Vocile lor se încrucișează, se întrepătrund, se împletesc: vocea dinăuntru și vocea din afară, personajul și povestitorul, subiectivul și obiectivul. La toate acestea se adaugă confuzia pe care o creează *onnagata*, bărbatul care joacă un rol de femeie. Personajul astfel prezentat nu are consistența iluzionistă a teatrului occidental: el se află din capul locului sub semnul îndoielii. Îndoială care la Tamasaburo dă ficțiunii o dimensiune lirică. Bărbatul cântă suferința femeii în timp ce un alt bărbat îi răspunde acompaniat la *shamisen*. Iluzie și distanțare se

confundă și din simultaneitatea lor se naște miracolul teatralității: miracolul emoției imitată ca și cum ar fi fost trăită — dar ființa dă ceva din ea însăși în toate imitațiile făcute cu simțul măsurii, spun tratatele japoneze — și miracol al cuvântului care povestește cu emoție. Emoție dramatică și emoție epică se logodesc pe un fond de convenție teatrală.

MANIERISMUL *ONNAGAT*-EI

În fața mea două cărți deschise, două imagini care se completează, două chipuri înrudite printr-o ușoară înclinare: *Madona cu gâtul lung* și Tamasaburo, *onnagata* care amintește de fiecare dată pictura. El este actorul manierist. Exemplara sa încarnare.

Trecând prin Paris, lui Tamasaburo i-a plăcut în teatrul francez „gustul pentru decadență". Decadență ce revelă o frumusețe artificială, sfidare aruncată utilului. Pentru el, teatrul începe acolo unde este depășit ceea ce pare a fi domeniul necesarului: „atunci poți să te machiezi complet liber și asta e frumos. Pentru a realiza ceva artistic trebuie să fii decadent, să treci dincolo de cotidian. Numai oamenii pot fi decadenți, niciodată natura, peisajele sau animalele. Se poate spune că războiul este decadență socială dar eu, unul, o prefer pe cealaltă, aceea a artei". Pe scenă Tamasaburo construiește o expresie a frumosului care corespunde codurilor manieriste, coduri atașate decadenței. Și, deopotrivă, gratuității.

Tamasaburo, în chimono, îmi arată mișcarea spatelui său ce are mlădierea unei sălcii căci *onnagata* trebuie totdeauna

să se plieze, să se încline, să se înconvoaie, să se dezechilibreze: faimoasa *linea serpentinata* manieristă îi agită corpul. Corp, niciodată drept — verticala este acceptată numai pentru a aduce aminte de bărbatul ascuns în spatele femeii, corp fluid, corp oblic, corp ce se curbează sau se rotește fără a se îndepărta de criteriile frumosului. Corp de artă. Corp ce resuscită „acest ideal de femeie pe care îl port în mine, spune el, și căruia încerc să-i captez expresia supremă". El vrea să realizeze *disegno*-ul lăuntric, obsesie a pictorului manierist.

Manierismul lui Tamasaburo, trebuie s-o spunem, nu provine numai din exigențele unui *emploi,* ci și din calitățile corpului său. *Onnagata* nu este aprioric manierist ci acest actor precis îi dă o asemenea dimensiune. Tamasaburo procedează la elaborarea unui corp feminin cu mijloacele propriului corp în scopul de a obține o imagine. Nu, el nu arată distanța, cum am putea să credem, ci iluzia care, pentru el, nu poate proveni decât dintr-un cult al falsului. „Nu vii la teatru pentru a vedea caractere, spune el, căci le poți găsi în viață. În teatru nu poți arăta natura decât reconstruită. În ce mă privește, pornesc de la o imagine mentală pe care caut s-o ating căci trebuie să știi cum să hrănești rolul sprijinindu-te pe o imagine. Din exterior către interior, acesta este drumul pe care îl adopt". Dacă îi amintești istoria lui Utaemon al V-lea care, sub presiunea modernității, a cerut să i se adauge doi sâni. Tamasaburo râde: „Da, se poate face și asta, dar numai pentru a-i putea smulge și a-i arunca în aer în timpul spectacolului, unul după altul, pentru a spune că totul este fals". Nu este tocmai *falsul* principalul simptom al manierismului pentru care numai arta ca artificiu contează?

Tamasaburo adoptă atitudini iar atitudinile sale sunt memorabile. Ele trimit totdeauna la acel manierism japonez târziu pe care îl încarnează celebrele stampe *ukvo-e.* Aceeași

subtilă ondulare, același gust pentru descentrare, aceeași îndoitură a genunchilor căci acest *onnagata* de geniu reînvie amintiri de artă (adesea chiar le citează) încât ele devin virtuale fotografii: plasticitatea lui intrinsecă le face imediat fotografiabile. Seducția, lupta, ascensiunea, aceste „evenimente epice" cum ar spune Brecht, devin imagini. Imagini inventariate, repertoriate, imagini care sacadează cursul partiturii pentru a se fixa în tot atâtea clipe de eternitate. Sunt atitudini iar manierismul a adorat tocmai fixitatea desăvârșită a atitudinii, această expresie nenaturală și sublimată a corpului. Atitudinea nu provine dintr-o subiectivitate, dintr-o inovație; dimpotrivă, este consecința unei variațiuni a codurilor corporale cunoscute, moștenite, pe care *onnagata,* aidoma pictorului manierist, le tulbură împingându-le până la ultima lor expresie.

Cândva, Mishima l-a comparat pe Tamasaburo cu o „statuetă de porțelan"; comparația se referă deopotrivă la fragilitate și răceală, atribute esențiale ale lui Parmesan și Bronzino[1] care, aproape fără excepție, pictează un vis de frumusețe unde eleganța are câștig de cauză asupra neliniștii și fiorul asupra confuziei: corpul de artă este supravegheat.

Manierismul adoră emblema, cifrul; pe scurt, secretul care reclamă lectura, deci interpretarea. În spatele imaginii se strecoară, de fiecare dată, grila, căci această artă pretinde cunoaștere și apreciere savantă; naivul este exclus. La fel și *onnagata* căci, prin unghiul privirii, postura unei mâini sau înclinarea corpului definește un statut, o stare, dar ele pot fi parțial percepute chiar fără a cunoaște codul original; aceste mișcări, încă atașate realului îi păstrează urmele făcând posibilă o lectură aproximativă. Pentru occidentali, *onnagata,* spre

[1] Reprezentanții cei mai celebri ai curentului manierist (n.a.).

deosebire de actorul de *kathakali* [1], nu practică un limbaj tot atât de închis căci partitura se prezintă mai degrabă ca un conglomerat de semne codificate și reziduuri ale cotidianului. Între ele se produce un proces de clarificare reciprocă.

Corpul unui *onnagata* nu apare ca un corp codificat, ci ca unul artificial în care, „după roluri și opere, realismul și convenția se întrepătrund în procente diferite", mărturisește Tamasaburo. Cu toate acestea, arta este aceea care domină totul și dă sentimentul că un corp manierist nu va putea fi niciodată altceva decât un corp interior. Corp al îngrădirii.

În Japonia *onnagata* se află, se pare, la originea chimonoului cu mâneci lungi cu ajutorul căruia el dansează amintind gesturi care devin astfel mult mai expresive. Patrik Mauries remarca importanța costumului pentru pictorii manieriști la care „aparatul vestimentar înlocuiește arhitectura robustă a trupului prin aceea mai delicată /.../ a dantelei, damascului și catifelei de Geneva". Actorul manierist cultivă la fel de mult noblețea materialelor și resursele lor grafice. Astfel, corpul se mișcă iar costumul îl urmează și îl exaltă.

Actorul manierist impune nu numai gesturilor ci și vocii aceleași criterii non-organice. Din această coerență provine gustul pentru salturile vocale și rupturile de registru, tonurile rare și sincopele. Mai mult, aici asistăm la ceea ce unii au numit „regresiunea lumii organice" proprie artei manieriste. Artă a falsului, a volutei, a curbei și digresiunii. Aceste voci nu sunt ale naturii; ele contribuie la construirea unor ființe artificiale, ființe ale limbajului. Voci ascuțite, voci ambigue ce perturbă frontierele sexului, ale personajului sau ale actorului. Ele produc totdeauna o incertitudine. Tamasaburo mărturisește „iubirea sa admirativă" pentru Greta Garbo în care vede

[1] Teatrul clasic indian unde mișcările sunt complet codate (n.a.).

expresia unei ființe cu dublă identitate: ea este *onnagata* Occidentului așa cum el este *Gioconda* Orientului. Amândoi la fel de imprecișI, la fel de îndoielnici. Actorul manierist se prezintă ca o ființă scindată, cu identitatea nesigură. „Când joc nu mai știu dacă sunt bărbat sau femeie" — spune Tamasaburo.

Obrazul unui *onnagata* este adesea mut în timp ce brațele vorbesc. Fără reticențe sau cenzură. Ele se înalță în aer, se agită, se răsucesc, se desfac, se regăsesc subliniind dimensiunea caligrafică a jocului. Dacă brațele se mișcă, mâinile știu să cadă obosite ori să se depună pe o carte, totdeauna cu o „conotație aristocratică". Maniera este un joc al mâinilor. Iar „expresivitatea lor — precizează Tamasaburo — este pusă în valoare printr-un decalaj ușor, abia perceptibil, în raport cu muzica. Acest decalaj este poetic, este poate, același decalaj pe care trebuie să-l practici față de viață". Mâinile transcriu febra lăuntrică.

Actorul manierist nu se reclamă doar de la spiritul feminin pentru că, pe de altă parte, el nu poate fi decât tânăr. În tratatul *kabuki*-ului, *Cugetările lui Ayame*, se precizează în mod indiscutabil: „Aibă el peste patruzeci de ani, *onnagata* va purta totdeauna numele *tânărul onnagata*. Dacă utilizezi cuvântul tânăr când este suficient să spui pur și simplu *onnagata*, înseamnă ca *onnagata* trebuie să vegheze pentru a-și conserva prospețimea și strălucirea. Asta pare fără importanță dar acest singur cuvânt — tânăr — este de cea mai mare importanță pentru *onnagata*". Când îi citez această frază Tamasaburo adaugă: „Mishima a scris pentru mine o piesă pe care am jucat-o acum douăzeci de ani. Cred că o mai pot încă juca. Tinerețea ține de artă și cum în arta noastră trebuie să fii adult, ea nu poate fi redusă la vârstă". Este vorba, fără îndoială, de o vârstă dar și de un spirit și când prima se sfârșește, cealaltă se prelungește cu riscul, totuși, ca strălucirea manieristă să se

stingă. Este ceea ce îl face astăzi să se teamă când murmură: „Timpul meu de actor a trecut".

GRĂDINILE USCATE ȘI „TEATRUL DE CAMERĂ"

Grădina uscată, când o descoperi, surprinde prin dimensiuni pentru că micimea sa contrastează cu celebritatea care o precedă. O uimire care evocă anumite pânze ale lui Dali pe care, înainte de a le vedea ți le imaginezi totdeauna mai vaste. Astfel că prima operație este consacrată redimensionării acestei suprafețe care este grădina uscată. Concentrării câmpului.

Grădina uscată se lasă investită de spirit și totodată îl absoarbe. Acolo unde omul este redus la mișcarea greblei care ordonează pietrișul, pietrele par să aparțină locului și dispunerea lor, mai mult decât în viață, respectă o logică subtilă ale cărei principii le fundamentează marii maeștri *zen*.[1] Suprafața aproape albă organizată grație pietrelor izolate, cu toate că nu are centru nici mișcare articulată, este foarte precis delimitată. Un zid o închide pe două laturi și, în timp ce veranda templului, *engawa*, încadrează dreptunghiul, a patra latură rămâne adesea indistinctă. Spațiul grădinii este totodată nemărginit și limitat. Un spațiu aproape vid ce vorbește fără

[1] Filosofia budhistă *zen* s-a impus în cadrul mănăstirilor care au propus diferite reprezentări ale cosmosului grație a două tipuri opuse de grădină: *grădina uscată*, unde nu se folosește decât piatra, nisipul și pietrișul și *grădina umedă* unde se utilizează apa, vegetația, peștii. (n.a. la ed. românească).

încetare despre dispariția omului pentru a se deschide cât mai mult celui care o privește. Se realizează astfel o operă conceptuală cu mijloace naturale și această translație atestă expresivitatea grădinilor uscate.

Acolo, la marginea dreptunghiului, o imagine răsare: aceea a „teatrului de cameră" al lui Michel Vinaver în care replicile sunt spațializate ca stâncile pe pietrișul japonez, unde, între cuvintele abia formulate se dilată plaje de liniște. Și, astfel, încep să privesc grădina uscată ca pe o „grădină de cameră"... Între două spații, două culturi, metaforele se ivesc și, dacă sunt exacte, sfârșesc prin a face să se formuleze întrebări comune și răspunsuri asemănătoare. Aceste poduri fragile revelă, dincolo de inevitabile deosebiri, debutul unei unități ce atenuează acest sentiment de insularitate pe care japonezii îl revendică pentru a afirma o izolare definitivă și enigmatică. Nu este vorba nici de a-l nega, nici de a-l exacerba, ci doar de a-l calma regăsind, de pildă, „teatrul de cameră" în modelul grădinilor uscate. Putem vorbi astfel de utilizarea ontologică a metaforei... Aceasta explică frecvența, în aceste note a lui *și* sau a lui *ca*; ceea ce caut este mai mult a afirma o înrudire, adesea imaginară, decât a descrie un alt teatru. Nu numai „miturile se regândesc între ele" — cum spunea Lévi Strauss — ci și teatrele.[1]

[1] Eugenio Barba care adera la această idee scrie într-o carte recentă: „teatrele nu se aseamănă prin spectacolele lor, ci prin principiile lor".

VEȘMINTELE LARGI

Într-o după-amiază, văzând un tânăr actor de *kabuki* mi-am reamintit metafora „veșmintelor largi" folosită de Brecht pentru a vorbi despre relația cu semnele, proprie actorului chinez. Semnele acestea, spune el, evocă o cabină cu costume vechi ai căror proprietari au murit demult. Ele stau agățate acolo, ferite de uzură, gata pentru a fi purtate iarăși de un tânăr actor. Ele nu „constrâng" personalitatea celui ce le îmbrăca din nou, reclamă doar o ucenicie în vederea corectei lor mânuiri. Trecutul nu înăbușă ci acompaniază corpul prezent, liber să joace în aceste „largi și bătrâne costume" pe care tradiția le-a conservat.

Brecht descrie aceste haine de gesturi și sunete: „ele sunt ample, impersonale, vagi". Corpul se simte bine în ele căci lărgimii i se adaugă anonimatul. „Impersonale" — urmele s-au șters, dar nu și amintirea originilor căci, dacă nu-ți mai amintești ființele, nu înseamnă că nu-ți mai amintești începuturile. Semnele-veșminte se disting prin vechimea lor — ele mărturisesc timpul — și deopotrivă prin starea lor. Nici vorbă de degradare sau ruină; ca de obicei, Orientul oferă lecții de conservare căci este preocupat mai degrabă de cultul obiectului intact care a învins timpul și nu de acela al obiectului ciobit care mărturisește timpul.

Din aceste „veșminte bătrâne" se ivește sâmburele subtil al prezenței ca și cum corpul, manifestându-se, integrează timpul pentru a reuși, printr-o izbucnire de frumusețe, să atingă o realitate secundă. Lărgimea îi permite să se exprime iar memoria îl înscrie în progresul unei arte. Actorul de calitate se antrenează pentru a ajunge să se dezvăluie fiindcă aceste semne largi și vechi îi pun la încercare dorința de a se mărturisi

pe sine. Ele verifică forța identității sale. Fără ele, cum spunea marele maestru chinez Mai Lang fang pe care Brecht l-a adorat și japonezii — admirat, actorul „ar fi capabil de lucruri care nu vin decât din capul său". El nu va putea niciodată să se prezinte ca un izvor ci totdeauna ca un afluent ce împiedică izvorul să sece.

ZIUA DE TEATRU

Japonia, ca și Grecia antică, iubește Ziua de teatru. Zeami vorbea despre ea și, astăzi chiar, teatrul *no* și *kabuki* resping opera unică în favoarea seriei și a variațiunilor. În fond, noi spectatorii, suntem invitați la un program care își face o obligație din alternarea registrelor, din multitudinea operelor după celebrele norme *jo-ha-kyu*[1]. Ceea ce este diferențiat ca gen, se reunește pe durata unei zile: tragicul și comicul, *no* și *kyogen*, dansul și cântul. Traseul unei zile e organizat nu după criteriile coerenței, ci, dimpotrivă, după acelea ale eterogenității aparente care trebuie să declanșeze o mișcare a cărei lege este accelerația. Sunt reunite forme și practici distincte care se succed păstrându-și, cu toate acestea, autonomia: ele nu se îmbină unele cu altele. Fuziunii i se preferă contiguitatea care permite alternanța contrariilor pe durata unei zile.

[1] Această triadă desenează, conform principiilor lui Zeami, curba intensității pe care trebuie să o adopte un spectacol și un actor. (n.a. la ed. românească).

Brook a știut să regăsească această alternanță primordială respectată în amfiteatrele grecești și în sălile japoneze de astăzi atunci când a cuplat în același spectacol *Osul*, farsă africană, cu *Conferința păsărilor*, povestire inițiatică de inspirație sufistă. „Fără *Osul* nu exista *Conferința*" — spune Bruce Myers, unul dintre actori căci Brook nu numai că reînvie gândirea tradițională dar el adoptă și maniera ei de a logodi sublimul cu derizoriul, *le haut* și *le bas* pe durata unei zile întregi al cărei program, la adăpost de orice excludere, reunește opere aparținând unor registre diferite. Ziua de teatru se situează între amestecul elisabetan de genuri și puritatea franceză; ea asigură diferențierea fără a suprima prin asta legăturile. Modelul său este acela al unor substanțe chimice care nu se dizolvă unele în altele dar pot totuși coexista într-un regim autonom strict respectat. Un program de teatru în Japonia îți cere să înveți și să accepți trecerea de la o entitate la alta cum se trecea altădată în Grecia de la tragedie la comedie.

SPAȚIUL NOU ȘI ȘLEFUIT

O prietenă coreeană îmi spune: „Japonezii au luat totul de la noi și nu au făcut decât să-l șlefuiască". Într-adevăr, ei au fascinația obiectului șlefuit, neted, fără asperități și nervuri. Pe suprafața scenei de *no*, picioarele alunecă într-o mișcare continuă, fluidă iar legenda spune că un mare actor s-a deconcentrat când a zărit pe parchet o pietricică. Nimic nu tulbură aici noblețea deplasării care se desfășoară fără cea mai mică poticneală: planșeul șlefuit permite un asemenea mers.

Teatrul *no* impune poetica solului neted asemenea aceluia din *dojo*-ul artelor marțiale, căci piciorul actorului nu trebuie să piardă nici o clipă contactul cu solul care îi asigură o stabilitate absolută.

Într-o zi, când un actor de *no* voia să prezinte câteva figuri de dans pe un sol acoperit cu rogojini, demonstrația a eșuat din cauza imposibilității de a se deplasa conform normelor. În *no* totul se conservă iar perfecțiunea sa se datorează și acestei arte de a articula elementele reprezentației într-un ansamblu desăvârșit.

Uneori, sub influența teatrului *kabuki*, apar pe scena de *no* elemente de decor care evocă, metonimic, un spațiu al lumii: o grădină, un templu. (Intervine atunci un decor realist minimal ce rămâne, în fond, străin teatrului *no*). Pe suprafața lucioasă a scenei de *no* care restituie reflexele actorului pot fi aduse un clopot, un altar, ramuri de cireș dar; cum s-a terminat spectacolul, toate aceste accesorii sunt evacuate înainte ca interpreții să fi părăsit scena. Uneori, ca într-un spectacol *no* prezentat în aer liber, femeile vin chiar să mătură scena.La sfârșit totul trebuie să rămână curat și pur. Tot astfel, la sfârșitul ceremoniilor de ceai, se spălau ustensilele tocmai pentru a le plasa la punctul de plecare, gata pentru un nou ciclu. Obiectele nu trebuie să poarte semnele utilizării lor.

„Japonezii spală și cerul" spunea Michaux. Dar, ceea ce este exasperant în viață poate fi seducător în teatru. Când după un program de *no* nu rămâne nici o urmă pe sol, ai sentimentul că totul o poate lua de la capăt, că te regăsești la început. Atunci te poți întreba: reprezentația a avut loc cu adevărat? Sau nu a fost decât un vis a cărui trecere nu a lăsat nici o probă? Totul a pierit. Fără îndoială că sub influența *no*-ului numeroși regizori occidentali preferă ca, în final, scena să rămână intactă. Lecție de anonimat a teatrului ... el șterge urmele trecerii sale. Statutul său de artă fugitivă este astfel

reafirmat căci teatrul *no* se înscrie în complexul acelor arte de excepție pe care le admiră Kashiwagi, personajul din *Pavilionul de aur* al lui Mishima, artele în care Frumosul nu are durată. „Acest Frumos, atât de scurt... care schimbă clipa în durată pură; niciodată nu-l vom revedea, asemeni acelor ființe efemere care nu fac decât să treacă, el este, aici, emanație pură, abstracțiune perfectă a vieții însăși".

Japonia adoră antichitățile rămase intacte. Deteriorarea, oricât de mică ar fi, este imediat reparată. Temple sau costume, pagode sau scene de teatru *no*, se supun aceluiași imperativ. În teatrul *no* strălucește lemnul proaspăt și nici o tentativă de îmbătrânire nu este permisă. La fel, costumele. Dacă modelul scenei sau aranjamentul costumelor este fixat de secole, materialele nu-și camuflează prospețimea lor. Arta este veche dar nu și uneltele sale.

Probabil că japonezii n-ar aprecia Teatrul Bouffes du Nord[1] cu rănile sale dar ar putea adora Teatrul Olimpic de la Vicenza păstrat intact; nu teatrul marcat de timp ci teatrul care a învins timpul. Cicatricile vremii sunt, pentru un japonez, impudice și el le șterge cu tenacitate. Aici, obiectele, la fel ca și un teatru sau o scenă, trebuie să se prezinte ca și cum ar fi eterne. Ele întrețin cu timpul o altă relație decât ființele.

Tatăl meu îmi spunea: „timpul înfrumusețează totul în afara omului". Sunt cuvintele unui occidental pe care japonezul le-ar respinge. Sau mai curând, le-ar inversa căci acolo fiecare încearcă să disimuleze efectele timpului asupra unei măști sau unui costum dar se înclină cu respect în fața bătrâneții corpului. Sunt iubite ridurile dar detestate crăpăturile.

[1] Teatru parizian ars și redeschis de Peter Brook în 1974. (n.n. la ed. românească).

PIAȚA ȘI DRUMUL

În cartea sa *Vivre l'espace au Japon*, Augustin Berque face o distincție între cultura occidentală, cultură a pieței publice și cultura japoneză, cultură a drumului. Această dichotomie poate interveni și în ce privește scena care este nu numai „cronica prescurtată" a timpului cum spunea Shakespeare ci și expresia concentrată a unui spațiu cultural. Ce este „cea mai frumoasă scenă din lume" — adică cea de la Teatrul Olimpic din Vicenza — dacă nu o piață asemănătoare celor din orașele italiene spre care duc toate drumurile? Și care este spațiul nodal în *no* sau *kabuki* dacă nu podul, drumul? În *no* există acel *hashigakari*, pod mărginit de pini, pe care avansează deopotrivă și *waki*, personajul mediumnic, și *shite*, fantoma ce reînvie. Acest pod-drum va fi preluat în *kabuki* care, însă, îl va plasa deasupra spectatorilor astfel ca actorii să-l poată traversa vertiginos expunându-se cu strălucire ori retrăgându-se cu un mers spectacular. *Hanamichi*, podul florilor, este un drum al actorului. Un drum pe care el se oprește după șapte zecimi din întreg parcursul într-o poză care excită publicul. Acolo, foarte aproape de scenă, se află locul ce focalizează toate privirile (legenda vrea ca actorul de *kabuki* să fie constituit din trei zecimi om și șapte zecimi monstru. Identitatea sa respectă aceleași procentaje ca și drumul actorului. Diviziunea întregului în șapte și trei poartă un nume: *shichi-san*). Pe aceste drumuri ale teatrului, în spiritul japonez refractar la simetrie, focarul de concentrare nu coincide niciodată cu centrul, iar actorul face dovada artei sale într-un loc excentric. La teatru regăsirea, mereu același refuz ca într-un tablou sau într-un oraș.

Podul, insistă Masao Yamaguchi, un prieten filozof, deține un rol primordial în *no* ca și în *kabuki*. Acolo se desfășoară

toate actele importante. De altfel, grădinile confirmă și ele necontenit valoarea podului — fie reconstituit integral, fie sugerat cu ajutorul unei pietre, niciodată miniaturizat — ca și cum esențialul aici e indisociabil de o experiență a trecerii, a traversării.

Astăzi, la Paris, un artist precum Claude Regy ar putea să apeleze la podurile japoneze pentru a veni în sprijinul actorilor în momentul acelei traversări incerte de la culise la scenă care îl pasionează atât. Este visul lui dar el nu dispune de acest spațiu intermediar, podul, care să lege exteriorul, lumea din afară, de interiorul teatrului. Meyerhold l-a utilizat pentru *Furtuna* de Ostrovski. Reinhardt, de asemenea, dar la el a apărut totdeauna ca element de împrumut căci Occidentul preferă claritatea frontierelor impreciziei trecerilor.

Scena occidentală se organizează după modelul pieței iar Brook, ca și Strehler, o tratează ca atare: piața este loc de adunare, loc comunitar dar, mai cu seamă, este locul *evenimentului*. Acolo, pentru a-l parafraza pe Claudel „se întâmplă ceva" în timp ce, pe drumul scenei japoneze, „vine cineva".

ORIZONTALA ȘI VERTICALA

Scena occidentală s-a împlinit pe verticală. O verticalitate disimulată căci nu vedem podul[1] unde toate se întâlnesc și se

[1] Precizăm că este vorba de „podul" scenei europene, de bolta acesteia și nu de *podul* japonez. (n. tr.).

desfac: decorurile ca și oamenii. Deasupra pelerinei Arlechinului se deschide lumea unui *Dumnezeu ascuns* de care scena *à l'italienne* rămâne indisociabilă. Dezvoltarea sa pe verticală te duce cu gândul la lumea de dincolo căreia Europa creștină a sfârșit prin a-i găsi un echivalent scenografic. Scena este spațializarea imediată, vizibilă, a unui univers spiritual.

Japonia nu cunoaște „podul" iar scena de *kabuki*, vastă, de o lățime nelimitată, se etalează pe orizontală. Ea se deschide lumii dar *exclude* dualitatea între lumea de aici și lumea de dincolo; scena de *kabuki* refuză supravegherea divină. Este o întindere indistinctă, refractară judecății exterioare. Realul nu este nici judecat, nici clasat ci respectat în intregralitatea sa. Această orizontalitate cinemascopică străină apelurilor lansate din tărâmul celălalt, se transformă în spațiu al acceptării. Aici totul se joacă fără exclusivități sau avertismente. În absența judecății divine, teatrul se instalează în regatul evaluării actelor, bazat pe un cod consensual acceptat de către corpul social.

Dacă Souriau, vorbind de teatrul *à l'italienne*, opunea cubul sferei, noi putem opune acum verticala orizontalei. Cubul și verticala concentrează privirea în același timp, trimițând la un alt spațiu, superior, invizibil, de o natură diferită, în timp ce scena panoramică și orizontala ei incită la descoperirea unei lumi în care planurile coexistă, destinele se încrucișează, unde privirea voiajează. Brecht a renunțat la verticală dar a menținut soliditatea cubului ca loc al demonstrației. Stein, în zilele noastre, mai sceptic, a expus teatrul pe orizontală și, fie că era vorba de Gorki sau de Cehov, amândoi indiferenți la lumea de dincolo, el ne lasă să parcurgem liberi acest spațiu al coabitării și al permisivității.

Cubul se organizează în jurul omului și a prezenței acestuia; ființa umană îi este centrul. Însă ochiul divin îl ține sub observație. Dimpotrivă, întinderea scenei de *kabuki*,

relativizează prezența omului plasându-l asemenea acelor rulouri epice — *emakimo-no* — la același nivel cu munții și apele, cu sălciile și cu stâncile. E pusă astfel în evidență cufundarea omului în lume și nu retragerea sa. Astfel, antropomorfismul cubului este înlocuit de animism căci pe orizontala panoramică, dualității îi ia loc pluralitatea. Aici nu există nici salvare divină, nici centru.

Scena de *kabuki* sau de *bunraku* refuză calificarea, nu însă și diviziunea. Cu toate că reprezentația nu se organizează totdeauna pornind de la cei trei termeni ce intervin pe scena occidentală — înălțime, dreapta, centru — spațiul este riguros divizat în scopul de a încorpora diverși interpreți conform misiunii fiecăruia: cântec, joc, acompaniament. Aceasta explica eterogenitatea întinderii scenice care, astfel, desemnează spațial modul de realizare a spectacolului. Cubul face din actor principalul său agent; scena panoramică, dimpotrivă, refuză asemenea priorități. Nu numai lumea dar și teatrul scapă, astfel, ierarhiilor create de verticală și de centru. Aici, ca și pe scena epică, așa cum o descrie Bernard Dort, spațiul se descompune în bande a căror succesiune nu implică nici judecată, nici valorizare. Scena de *kabuki* refuză o ordine ierarhică. Aceasta poate părea paradoxal căci în Japonia societatea civilă accentuează toate structurile verticale în timp ce Occidentul tinde să le diminueze importanța. Putem oare, o clipă, asimila teatrul unei opoziții care pe durata reprezentației încearcă să conteste modelul social și nu să-l reia ca atare?

PRAGURI ȘI CULISE

Orice regizor trebuie să rezolve problema intrărilor și ieșirilor. Treabă prozaică dar obligatorie. Cum intri în scenă? Cum o părăsești?

Intrarea și ieșirea suscită o altă chestiune referitoare la aria teatrului și frontierele sale. Unde se termină scena și unde începe lumea? Sunt ele tangente sau întrepătrunse parțial; sunt separate sau înrudite? Când te întrebi pe unde se intră, răspunsul depinde de o altă decizie privitoare la topografia extrascenică. De unde se vine? Din lumea presupusă a se afla în continuarea scenei sau din teritoriul neutru al culiselor, acel *no man's land* între două părți distincte? Teatrul realist se străduiește mereu să-și extindă teritoriul pentru a produce iluzia că personajul părăsește scena pentru a reintegra un spațiu real în care destinul său își urmează cursul. De aici provine, fără îndoială, grija pentru planul secund, cel ce se zărește când se întredeschide o ușă sau se trage perdeaua la o fereastră. De la scenă la culise se desenează o progresie descrescândă ce tinde să atenueze rupturile și să menajeze tranzițiile. Ca și cum, scena și exteriorul scenei, se disting nu prin natura celor două spații ci doar prin gradul diferit de densitate a realului. Aceasta explică, de altfel, și atenția acordată alunecării subtile de la scenă înspre lume: astfel se încearcă a se neutraliza culisele.

Dimpotrivă, artiștii care contestă convenția realistă, Brecht mai ales, Meyerhold de asemeni, s-au preocupat să afirme culisele ca o zonă explicit teatrală. Ariane Mnouchkine și-a fondat estetica pe exaltarea culiselor ca domeniu rezervat actorilor, teritoriu de tranziție vizibil, asumat, explicit. De data aceasta culisele sunt deschise publicului, sunt puse în

întregime sub semnul teatrului. Ele nu mai au nimic neutru, nimic ascuns; teatralitatea se impune fără rezerve.

Există alți artiști, ca Brook, ce refuză o asemenea accentuare a puterii teatrului și caută să asigure fluiditatea trecerii de la scenă spre lume, ca și cum ele s-ar topi una în cealaltă. Prin ușurința comunicării între interior și exterior Brook atenuează existența culiselor. La el, pentru a părăsi aria de joc, actorii traversează cel mai adesea spațiul publicului tratat ca spațiu intermediar, asemenea culiselor unde, teatru și lume, se îngemănează.

În Japonia, tratamentul culiselor distinge genurile și accentuează deosebirile dintre ele. *No*-ul demarează în contextul unei atenții mobile generalizate: mai întâi corul, apoi muzicienii și *tsurumi* — personajele secundare, pe urmă *waki* — omul din colț pătrund în scenă unii după alții. (Aceasta nu are nimic dintr-o separare explicită căci începutul unui spectacol *no* evocă acel timp suspendat când, în Occident, orchestra își acordează instrumentele). Spațiile sunt astfel progresiv abandonate și lent investite, ca și cum spectacolul *no* ar căuta să facă indistincte pragurile, să topească entitățile. Spațiile nu sunt etanșe și trecerea de la viață la vis, de la lume la teatru, se produce fără ciocniri, ca într-o dulce derivă. Apoi, când un *koken* ridică cortina multicoloră în spatele căreia se desenează silueta *shite*-ului, acesta înaintează încet și, pas cu pas, alunecă pe scândura translucidă, fără grabă sau agresivitate, mai întâi om, apoi stafie; de fiecare dată *shite*, prin maniera lui de a intra în scenă, afirmă o adevărată estetică a apariției. În *no* se cultivă posibilitatea de a trece cu ușurință de la exterior la interior, din realitate în vis, din trecut în prezent, ca și cum nu ar fi vorba decât de două stări ale conștiinței pe care actorul, în numele aceleiași fluidități ce domnește între aria de joc și culise, le poate traversa cu seninătate. El intră și pleacă deopotrivă de pașnic cu o

excepție doar: aceea a loviturii cu piciorul ce punctează ieșirea finală. Lovitură ce invocă forțele subpământene.

Estetica apariției discrete este necunoscută teatrului *kabuki* unde sosirea personajelor se anunță cu mare zarvă grație cortinei trasă cu violență la capătul podiului *hanamichi:* aici sunetul precedă vederea, ca în poveștile populare unde vibrația armei anunță sosirea eroului. În *kabuki* se exaltă aceste irupții în scenă ca și cum ar fi vorba despre un câmp de luptă ce nu poate fi investit fără aceste predispoziții războinice. Aici se trece în mod agresiv, de la exterior la interior, și aceasta sporește deosebirile dintre cele două spații. *Kabuki*-ul exacerbează această antinomie: venit din exterior, personajul se îndreaptă spre scenă ca spre un teritoriu suprem, teritoriu al împlinirii al cărui suzeran va fi.

Dacă debutul spectacolului de *no* vorbește despre tranziția fluidă dintre culise și aria de joc, cel de *kabuki* afirmă o dorință de cucerire. Scena se oferă învingătorului ce se prezintă la porțile ei... iar surescitarea publicului ce ovaționează această intrare spectaculoasă confirmă importanța pragurilor. A le traversa este sinonim cu victoria în timp ce în *no* se încearcă totul pentru a atenua puterea lor izolaționistă. *Kabuki*, asimilând culisele unei întinderi exterioare subalterne de unde personajul vine pentru a năvăli în scenă — face din acesta un erou al transgresării frontierelor. El este opusul unei fantome.

În *no*, ca și în *kabuki*, se iese în același fel în care se intră. Oare pentru a sugera că scena nu este decât un ocol semnificativ? Sau, ipoteză și mai ademenitoare, pentru a conferi actorului același statut ca și personajului căci, se știe, la capătul unei reprezentații el se impune celui pe care îl reprezintă. În *no* actorul se retrage, în *kabuki* îl animă aceeași sete de glorie ca și pe eroul pe care îl interpretează în clipa când ajunge în scenă. Raportul pe care publicul îl are cu actorii

poartă pecetea felului în care ei părăsesc scena: sunt veneraţi maeştri de *no* şi sunt adorate vedetele de *kabuki*.

CORTINE

Există în Japonia cortine de scenă şi cortine de actori. Într-un foarte frumos studiu recent, Michel Wasserman compara rolul cortinei în *kabuki* şi în opera occidentală a secolului al XVIII-lea. Cortina apare în acelaşi timp cu dezvoltarea maşinăriilor scenice al căror scop era de a uimi prin metamorfozele decorului. Cortina ascunde pentru a face imaginea revelată şi mai eclatantă. Cortină de scenă, cortină unică. Dar în *kabuki*, astăzi, se suprapun mai multe cortine. Astfel, nu se produce o revelaţie imediată ci o descoperire succesivă, apropiere în etape de secretul scenei. Un prim strat: cortina propriu-zisă a scenei. Cortină adesea decorată cu motive ornamentale tradiţionale precum bradul desfăşurat somptuos sau ramurile de cireş înflorit. După aceea apare cortina în dungi a *kabuki*-ului propriu-zis. (Uneori, dar rar, o a treia cortină poate interveni pe parcursul spectacolului). Cortina de *kabuki* nu se ridică nici nu se deschide la mijloc — cele două posibilităţi ale teatrului occidental — ci este trasă de un *koken* care aleargă din ce în ce mai repede, de la stânga la dreapta, respectând astfel ritmul progresiv accelerat al bucăţilor de lemn cu care un alt *koken* bate podeaua în culise. Corpul *koken*-ului se lipeşte de cortină ce se mulează asemenea unei bluze pe bustul umed al unei femei. Corpul se confundă cu cortina care nu se deschide printr-o manipulare

mecanică: *kabuki*-ul ştie să păstreze dimensiunea artizanală. Trasă astfel, cortina invită la descoperirea scenografiei de la o margine la alta fără a introduce între ele cea mai mică ierarhie sau calificare; în schimb, cortina care se deschide pe mijloc atrage privirea spre centru de unde, apoi, se îndreaptă către margini. Cortina care se trage este epică. Aceea care se despică este dramatică. Cortina care se trage aminteşte de naraţia succesivă a unui *makimo-no*, rulou orizontal, în timp ce, cealaltă, cortina occidentală, aceea care se ridică, nu concentrează privirea spre centru pentru a dezvălui, apoi, imaginea în integralitatea sa. Derulării i se opune simultaneitatea şi naraţiunii, viziunea.

Lanternele aprinse în afara şi înăuntrul teatrului anunţă, ca peste tot în Japonia, că se desfăşoară o activitate. În *kabuki* se adaugă şi semnul cortinei căci, dacă aceasta rămâne deschisă oricât de puţin, este un indiciu că spectacolul nu poate avea întreruperi. Uneori, *koken*-ul trage aproape complet cortina înainte de a se imobiliza la un metru de colţul stâng, aşteptând ca ultima tiradă, pe podul florilor, să se încheie: doar când actorul iese, expunându-se în toată strălucirea, cortina se trage până la capăt şi se anunţă antractul. Cortina intervine ca un semn absolut al finalului: ele sunt inseparabile. Iar în *kabuki* nu vom vedea niciodată dansuri sau monologuri în faţa cortinei.

Cortina serveşte ca punct ce marchează clar o întrerupere şi îngăduie un demaraj. În Japonia este agreată precizia frazelor, a obiectelor, a imaginilor plasate una lângă alta. Recunoaştem aici o întreagă estetică. O estetică refractară ansamblurilor fondate pe fuziunea termenilor, pe înlănţuirea lor. Cortina contribuie la afirmarea acestei separaţii. Într-un *rokyoku*, spectacol cu melodii din Osaka, un maşinist trăgea cortina după fiecare număr, căci, succesiunea artiştilor nu putea fi neîntreruptă. Se reclama un punct final iar cortina

este echivalentul său teatral. Ce este cortineta lui Brecht dacă nu un asemenea punct final?

În Japonia, prima cortină, aceea a scenei, nu denotă doar funcția sa. Decorată conform naturii spectacolului, a anotimpului sau locului, cortina funcționează ca un citat de artă înscriind, astfel, spectacolul în sistemul figurativ japonez — flori de cireș, brazi, poduri sub ploaie — căci teatrul nu este decât un episod din acest vast ansamblu cultural unitar. Prima cortină desemnează, deci, inserția în spațiul general al artei. În timp ce a doua, cortina în dungi de *kabuki*, revelă teatrul și activitatea sa. Printr-o mișcare de penetrație progresivă, grație celor două cortine, se trece de la artă în general, la teatru în particular.

Există însă și *cortinele de actori*. În *no*, *shite* nu vine din culise, ci din spatele unei cortine. Desigur, și alții intră pe acolo dar momentul cel mai intens rămâne acela în care se arată *shite*. La capătul podului, perdeaua multicoloră — cromatismul său orbitor este surprinzător în regimul auster al teatrului *no* — este ridicată de un *koken* cu ajutorul unei prăjini. În clipa aceea doar câțiva spectatori pot observa pe prag, în așteptare, splendid, un corp imobil. Clipă de eternitate înainte de a intra în spațiul jocului și al mișcării. Mai târziu, în final, când *shite* se retrage primul, cortina, din nou ridicată, îi deschide de această dată drumul către acest exterior al teatrului, al lumii, de unde nu mai există cale de întoarcere. Cortina preamărește sosirea și plecarea umbrei.

Actorul de *kabuki* traversează, de asemenea, limita cortinei. Cortina sfichiuiește violent fiecare intrare căci cel ce sosește nu este o fantomă ci un personaj teribil care se precipită bezmetic spre propriul destin. De data aceasta mai mult auzim cortina decât o vedem. Ea produce un zgomot viu, nervos, zgomot ce anunță o sosire intempestivă. (În *bunraku*, din care *kabuki* s-a inspirat, vedem scena și cortineta deschisă

în grabă pentru a lăsa să intre marionetistul). Cortina trasă cu o asemenea energie evocă o chemare de neînvins, căreia pare că nu-i poate scăpa nici personajul nici interpretul. Ei pătrund în scenă cu furoarea tragică a taurului în arenă. În timp ce cortina de *no* pregătește o alunecare, cea de *kabuki* anunță o erupție. Dar amândouă mărginesc un pod... dincolo de care se întinde, pentru a prelua o frumoasă expresie a lui Antoine Vitez, *Marele Exterior*, teritoriu al dispariției de unde nu mai există cale de întoarcere.

PAGINILE CHIPULUI

Machiajul este o scriitură. O scriitură a feței pe care culorile și liniile se constituie într-un alfabet familiar specialiștilor în *kabuki*. Dacă măștile teatrului *no* ascund chipul *shite*-ului, machiajul îl exaltă pe acela al interpreților excesivi ce se expun pe *hanamichi*, care se lamentează fără măsură ori se luptă cu patimă. Chipul lor pictat participă la această „nebunie a văzului" în care te antrenează barocul teatrului *kabuki*.

Când răsfoiești tratatele de *kabuki*, privirea ți se oprește asupra unor pagini cu scriitura bizară, executată cu o caligrafie imaginară. Pagini cu sprâncene răsucite, ascuțite, rotunde, sprâncene ce desemnează o stare sau dezvăluie un caracter. Pagina ochilor se intercalează între cea a sprâncenelor și aceea a buzelor fine, carnivore, perfide.

Pe fondul fardului alb care îi acoperă chipul, fiecare interpret se dedică unei veritabile scrieri. Scriitură picturală. Ea se adaugă celorlalte, acelora ale gesturilor și veșmintelor.

Chipul războinicilor *aragoto*[1] seamănă cu un foc ale cărui flăcări se agită frenetic, animate de acele forțe subterane de nestăpânit, ai căror depozitari sunt înșiși eroii. Flăcările acestor incendii fizionomice se supun unui cod bine precizat cărora marii maeștri doar din când în când își permit să-i aducă modificări pe care, apoi, le transmit succesorilor. Machiajul ține de legea pe care o primești cât și de darul care ți se oferă. Arta fiecărui protagonist constă în a prelua desenul moștenit și a-l adapta unei fizionomii individuale căci, dincolo de caracter, publicul avizat tinde să aprecieze și farmecul actorului, acel ușor fior ce însuflețește codurile machiajului canonic.

Pe chipurile incendiate, unde conturul flăcărilor urmează traseul mușchilor, se desenează uneori și alte imagini, râuri și munți, lacuri și nori. Un machiaj celebru evoca păsări, un altul zorele înmugurite sau un răsărit de soare. Pentru ochiul instruit chipul este un peisaj; un peisaj compozit, eterogen care, câteodată, îți evocă figurile lui Arcimboldo. Recunoaștem aceeași voință de a trata chipul ca o construcție mentală, viziune plastică în care anatomia și natura dialoghează în jurul centrului ochilor, a depresiunii buzelor sau a colinei nasului.

Chipul machiat — chipuri „umbrite", cum spun japonezii — fascinează prin vitalitatea culorilor. (Cuvântul culoare, *iro*, a sfârșit prin a deveni sinonim cu *farmec* sau chiar cu *frumusețe*). În Japonia unde cumpătarea cromatică este o regulă, *kabuki*-ul cultivă extravaganța și intensitatea. Aici, culorile evocă istorii trecute, obiceiuri eroice de samurai nedomoliți, relații ilicite și pasiuni excesive. Albul și roșul, negrul sau verdele, prin libertatea lor, nu numai că se oferă lecturii dar reînvie lumea unor stăpâni sângeroși și a unor amanți

[1] Stil de joc propriu eroilor legendari. (n. a. la ediția românească).

sinucigași, lumea de furori și pasiuni a unei Japonii „elisabetane".

GEOLOGIA COSTUMULUI

În arta *kimono*-ului culorile de dedesubt trebuie să se armonizeze cu cele de deasupra și un sistem savant codifică aceste raporturi. Veșmintele au o profunzime, o geologie căreia ochiul îi supraveghează coerența. Costumul ridică actorul — în special pe cel de *no* — la rangul de statuie vie. Teatrul, fie *no* fie *kabuki*, acoperă corpurile cu straturi vestimentare care sfârșesc prin a transforma volumele fără a ține seama de proporțiile organice. Este însă interesant de semnalat că spectacolul folosește această stratificare căci, pe parcurs, actorului i se înlătură un prim strat pentru a-l revela, apoi, pe al doilea în scopul adecvării sistemului de culori la situație. Cum desfolierea pare a fi nesfârșită te întrebi dacă, dusă până la capăt, va revela un corp. Costumul confirmă atracția japonezilor pentru ambalaj care prin multiplicare, sfârșește prin a disimula sau chiar a face insignifiant conținutul.

Costumul respectă principiile din *Imperiul semnelor* de Barthes care guvernează arta alimentelor. Este în primul rând un obiect al văzului. Și, întocmai ca și actul de a mânca el exclude violența și ruptura: este înlăturat cu ușurință. Nodul și nu nasturele domină aici. Nici o cusătură netă, nici un obstacol de netrecut! Straturi, mereu straturi care se retrag succesiv: acest costum nu generează fantasma penetrării — orice

aprehensiune rapidă a corpului este exclusă — ci pe aceea a progresiei. Nu brutalitatea gestului care smulge nasturele sau sfâșie rochia ci înaintarea în ritm lent. Aceasta cere intervenția *koken*-ilor, slujitori ai scenei a căror misiune este deopotrivă de a veghea la buna rânduială a costumelor cât și de a dezvălui profunzimea acestora în conformitate cu desfășurarea rolului. Costumul are *oku*, termen care desemnează ceea ce este secret, greu accesibil, pe scurt, profunzime reală sau imaginară.

Între *no* și *kyogen* se prezintă uneori dansuri. Acestea au frumusețea severă a dansurilor *shite*-ului, fantoma venită din altă lume... dar nu vor reuși niciodată să producă aceeași încântare. Le lipsește somptuozitatea costumelor. Fastul lor. Căci, în *no*, brațului care se deplasează i se adaugă mâneca ce amplifică gestul. Costumul acordă actorului o dimensiune teatrală. Dimensiunea excesului. Acea dimensiune pe care, prin hazardul lecturii, am descoperit-o la Kafka. „Actorul trebuie să fie teatrul — îi spunea el lui Gustav Januch. Sentimentele sale și manifestările lor trebuie să fie mai puternice decât sentimentele și manifestările spectatorului dacă vrea să producă asupra acestuia efectul scontat. Dacă teatrul vrea să acționeze asupra vieții, trebuie să fie mai puternic, mai intens decât viața de fiecare zi".

Costumele, oricât ar fi de impozante, au o maiestate lejeră căci în *no* intervine prestigiul volumelor și nu acela al greutății. În Occident, coroana țarului Boris este grea, veșmintele de scenă ale regilor sunt apăsătoare, în schimb costumul fantomei din *no* nu va fi niciodată greu. Sunt perturbate proporțiile corpului fără ca acesta să fie îngreunat și astfel trebuie să se refuze o explicație „materialistă" privind încetineala deplasărilor în *no*. Lentoarea este un fapt al reprezentației — ca la Bob Wilson — și nu o consecință vestimentară.

Costumul deformează de fiecare dată corpul dar, dacă în *no* el apare ca o multiplicare a straturilor, în *kabuki* efectuează mai degrabă o dezvoltare de suprafață. Actorul de *no* este volum, actorul de *kabuki* — întindere. Iar aceasta evocă natura celor două tipuri de scenă: cubul în *no* și ecranul panoramic în *kabuki*.

Un artist, Hiroshi Hori, expune păpuși acoperite cu țesături, vechi țesături ce se suprapun una peste cealaltă într-o veritabilă compoziție arheologică. Costumul sfârșește prin a se transforma în esență... ca la o mare dansatoare de *buyo*, Katsuku Azuma, al cărei corp, la sfârșitul spectacolului, pare să dispară sub elegia unui *kimono* și a straturilor care îl înfășoară. În această ultimă scenă, Katsuko Azuma se aseamănă unuia dintre cei o sută de poeți prezenți de secole în pictura japoneză. Costumul face ireal corpul supus codurilor picturii.

Fastului țesăturilor, amplorii culorilor, li se opun dansatorii de *buyo* care afirmă atracția corpului liber, dezgolit. Îl înțelegi, astfel, mai bine pe Tanaka Min care dansează gol când îl compari cu actorii tradiționali și cu ornamentele lor. Nuditatea sa nu este decât răspunsul violent la splendoarea fără egal a costumelor din *no* sau *kabuki*. El redescoperea corpul prin negarea a ceea ce japonezul adoră: ambalajul și puterea sa de ai neatiza conținutul. Substanța. Carnea.

PERUCILE LUDICE

Nici în *no*, nici în *kabuki* — fie chiar cele pentru copii — nu există vreo șansă de a vedea păr natural. Capul este totdeauna acoperit de o perucă ce, sub semnul teatrului, indică un personaj, denotă statutul acestuia sau caracterizează o

conduită. Peruca reclamă, de la bun început, o lectură; lectură adesea banală întrucât se reduce la clasificarea destul de rudimentară a rolurilor pentru care statutul social și vârsta constituie informațiile de bază. Peruca este un indiciu, ca, de altfel, întreg ansamblul vestimentar sau machiajul ce precizează identitatea femeilor și a eroilor, a fantomelor și îndrăgostiților care se agită pe scena unui teatru. În Japonia premisele sunt totdeauna clare: pe parcurs nimic nu se descoperă, totul se oferă din capul locului. Actorul se străduiește apoi să dea viață acestei lizibilități inițiale introducând tulburări individuale, rătăciri și vertijuri. Dar numai învelișul se oferă lecturii: ceea ce el ascunde trebuie descoperit.

Pornind de la certitudinile punctului de plecare, pentru a introduce apoi incertitudinile parcursului, actorul apare ca o ființă de frontieră, capabilă să atenueze distincția prea accentuată între social și individual, între funcție și pasiune. El se ajută adesea de accesorii precum evantaiul sau sabia care, pe fondul unor splendide performanțe de manipulare, permit veritabile demonstrații scenice. Astfel, în contextul dansului întâlnim obiecte ale intimității cotidiene, obiecte ale feminității și bărbăției, obiecte ce vorbesc de umanitate și seduc privirile spectatorului.

Sigur, peruca nu va beneficia niciodată de asemenea libertăți dar, în ciuda acestui handicap originar, ea sau, mai exact, ansamblul perucilor — peruci de demoni sau de bătrâni celebri, peruci de demoni fără pereche — posedă veritabile virtuți ludice. Supradimensionate, aceste peruci te fascinează prin amploarea părului și excesele cromatice căci sunt totdeauna negre, roșii sau albe, fără nuanțe sau degradeuri. Datorită perucii, personajul se prezintă în permanență ca o ființă excepțională, omenească ori supranaturală, debordând limitele și sfidând interdicțiile. Peruca afirmă o lipsă de măsură pe care dansurile o accentuează apoi, căci și ele sunt excesive

și extravagante. Ochiul exultă la vederea coamelor agitându-se cu furie, a chicilor ce biciuiesc aerul, a smocurilor albe ce răsar ca niște flori tropicale, a pletelor zbârlite ce se înflăcărează sau a cosițelor mătăsoase, aidoma unor ramuri de salcie plângătoare.

La Tokyo am înțeles de ce faimoasa tetralogie *Molière* pusă în scenă de Vitez a evocat de la început, pentru mine, teatrul japonez; ea se prezenta ca expresia unei tradiții pierdute, imaginar reconstituită; regăseam aceeași utilizare ludică a perucii. Vitez a îndrăznit s-o utilizeze nu doar ca simplu ornament social, ca podoabă rigidă de curte și i-a îndemnat pe tinerii săi actori să se joace cu ea, s-o scoată și s-o arunce în aer, s-o trântească pe jos sau s-o expună cu mândrie. Astfel, grație convenției extrem de libere, actor și personaj coexistă ca niște gemeni reuniți în această ființă imaginară ce este orice mare figură teatrală pentru privirea uimită a sălii.

PLĂCEREA NAIVĂ

Ennosuke, celebru maestru de *kabuki*, a început de la un timp să restaureze tradiția mecanică în *kabuki* pentru că, la origine, el a fost o artă a surprizei, a perplexității produsă de performanțele unei scene supertehnologizate. Pentru a reînnoda firul cu această sursă, Ennosuke revine la autori puțin jucați înainte ca Nambuko (după cum și în Franța, pentru a restabili legăturile cu moștenirea „arhaică" a secolului al XVII-lea Antoine Vitez îl descoperă pe Garnier, iar J. M. Villegier pe Tristan l'Hermite). Astfel, o veche tradiție *kabuki* este

reînviată și alți actori adoptă exemplul lui Ennosuke căci publicul se arată nesățios după mașinării: apariții, zboruri extravagante deasupra sălii, crăpături în stânci care lasă să se ivească spirite, treceri de fantome însoțite de focuri de artificii, acoperișuri smulse, case ce se despică dar, de fiecare dată, performanța este realizată cu mijloace tehnice rudimentare. Deși efectele scenice par înrudite cu cele de tip science-fiction, ele nu au nimic de a face cu acestea, căci sunt realizate cu ajutorul echipamentului vetust al teatrului. Uimirea nu poate fi, deci, decât ludică. Efect al unei plăceri naive ce recunoaște dedesubturile unei tehnologii primitive, artizanale, dar care acceptă să se abandoneze surprizei copilărești. Strigătele publicului, amestecate cu râsete ne spun exact în ce măsură acesta este totodată înăuntrul și în afara spectacolului, înșelat sau lucid. Datorită naturii artizanale a mijloacelor întrebuințate, *kabuki*-ul este, pe lângă filmele de science-fiction, ceea ce sunt călușeii pe lângă jocurile electronice.

CATCH ȘI *KABUKI*

Ennosuke caută să regăsească vitalitatea originară a teatrului *kabuki* redându-i gustul inițial pentru performanța evidentă, pentru schimbările uimitoare de costume și cursele excesive, pe scurt pentru un vizual grosolan, evident, imediat. *Kabuki*-ul reia, astfel, estetica teatrului de bâlci de care atâția regizori europeni s-au simțit atrași în anii '20. Ori de câte ori s-a făcut apel la ea, a fost din rațiuni polemice. Din voința de provocare. Sunt atacate raționamentul și nuanța, sensibilitatea

și detaliul. E o teribilă deflagrare într-o lume închisă, sortită pieirii prin exces de perfecțiune.

Kabuki-ul lui Ennosuke are virtuțile *catch*-ului, cele pe care le observă Barthes. Ca și acesta este un „spectacol excesiv" unde se caută fără încetare efectul și poza, îngroșarea semnelor investite cu o „claritate totală". În fond, nu mai există nici mistere, nici semitonuri, ansamblul organizându-se ca o elementară, primitivă punere în scenă a vizibilului. Totul se află expus într-o euforie a concretului din care invizibilul pare că s-a retras definitiv. E o expresie a concretului care se manifestă în special prin amplitudine: gesturi singulare, sălbatice, a căror lipsă de măsură le este unica lege. Gesturi care, asemenea luptătorilor de *catch* ai lui Barthes, își relevă legea cu maximum de evidență căci se umflă, se revarsă, se desfășoară iar sala întreagă exultă grație acestei teatralități enorme. În *catch* „pudoarea va fi respinsă fiind contrară ostentației voluntare a spectacolului" scrie Barthes și astfel, încă o dată, afirmația convine acestei estetici a unui *kabuki* primordial pe care Ennosuke încearcă să-l restaureze. Un *kabuki* care știe să amplifice totul pentru a mulțumi așteptarea unui public ce se pune de acord în mod spontan cu natura spectaculară a actului. Putem afirma că teatrul *kabuki* al lui Ennosuke se înrudește cu spiritul luptelor de *catch*, la fel cum rafinamentul lui Tamasaburo se înrudește cu o operă de Bellini; teritoriul spectacolului *kabuki* se întinde de la priza luptătorului de *catch* până la precizia acutei unei soprane. În istoria *kabuki*-ului se spune că au ajuns uneori să coexiste. Mereu pe același fond al spectacularului evident, al convenției asumate, al vizualității afișate, pe scurt, tot ceea ce în Occident, dincolo de deosebirile dintre ele, apropie luptele de *catch* de operă.

EXPRESIVITATEA SPATELUI

Eduardo de Filippo, actorul napolitan pe care Nordul îl disprețuia și Sudul îl exalta, nu-și avea pereche în ce privește expresivitatea spatelui. Mușchii tresăltau, omoplatul vorbea, umărul se mira... discurs mut al cărui farmec îl pândea întreaga sală. Eduardo, actor de tradiție populară, făcea teatral spatele, adică partea cea mai prigonită a codurilor marii scene occidentale. Jucând mereu cu fața, actorului i-a fost interzis secole de-a rândul jocul cu spatele și a trebuit așteptată reacția naturalistă și gustul ei pentru adevăr ca Antoine să impună dreptul actorului de a întoarce spatele publicului, relevând astfel ceea ce chipurile disimulează. Mărturiile spatelui sunt totdeauna implicite.

Japonia nu a cunoscut niciodată o asemenea cenzură a spatelui iar interpreții de *kabuki* se antrenează cu sârguință pentru a-l valorifica, pentru a-l face să vorbească sau chiar să devină seducător. *Onnagata*, mai ales, desfășoară un adevărat repertoriu de posturi pentru ca senzualitatea eroinei să se destăinuie prin desenul gâtului și noblețea cefei, oaze ce scapă puterii învăluitoare a kimonoului. Acolo, în acele spații expuse vederii, în aceste interstiții luminoase, spectatorul dibuie erotismul unei femei de teatru. La noblețea carnației nude se adaugă, uneori, însemnele scrisului căci, machiajul negru care se oprește către ceafă indică prin numărul de linii desenate statutul femeii: prințesă sau curtezană. În Japonia, scena ca și limba nu uită niciodată să definească statutul personajului căci, în lipsa acestuia se accentuează imprecizia și se perturbă dialogul.

Tamasaburo, într-o demonstrație la Paris, prezintă resursele coloanei vertebrale, suportul preferat pentru orice

onnagata. Spatele vorbește și, în același timp, seduce. El traduce palpitațiile femeii prin caligrafia unor linii șerpuitoare căci arta sa încearcă să vorbească despre o ființă și în același timp să încânte o privire. Spatele este dublu: nu numai psihologic ci și plastic. El înscrie actorul în regatul stampei.

Yoshi Oida observă în *Actorul flotant*, că, în gândirea tradițională, coloana vertebrală servește drept vehicul spiritual pentru „marii inițiați" de la Buddha la Iisus. Această remarcă scoasă din cărțile sfinte clarifică importanța informațiilor ce se obțin prin lectura corectă a spatelui. Spate ce poate afirma o identitate împlinită sau o înfrângere ascunsă, spate al mărturiilor involuntare.

EXPERIENȚA CONCRETULUI

A reprezenta sau nu — iată problema teatrului! Totul se joacă între acești doi termeni. Practica, la fel de bine ca și definiția teatrului, depinde de ei. Răspunsurile revelă nu numai opțiunile artistului ci și cele ale spectatorului: la urma urmelor el se definește răspunzând la aceeași întrebare. Nu-i poți scăpa. Japonia te lasă să descoperi în ce măsură scena poate pasiona ca loc unde „invizibilul devine vizibil". Material. Concret. Locul unde corpul și obiectul captează nereprezentabilul și îi devin mesageri. Căci ce altceva este scena de *no* dacă nu spațiul în care nereprezentabilul fantomelor își găsește împlinirea fizică? Un loc al prezenței. „Teatrul este cel mai puternic atunci când ne revelează irealul", îi plăcea să spună lui Kafka.

Corpul omenesc servește pe scenă drept vehicul al invizibilului dar el nu va avea niciodată perenitatea unui corp statuar. Dacă a iubi corpul uman ce încarnează nereprezentabilul înseamnă a legitima teatrul ca activitate a concretului, dimpotrivă, a iubi corpul în reprezentările sale definitive — sculpturi, tablouri — înseamnă a te îndepărta de esența teatrului în numele unei nostalgii a durabilului care îi este străină. Teatrul, după cum se poate vedea în Japonia, se plasează în această poziție intermediară dintre viață și artă în care invizibilul dobândește materialitate, o materialitate constant pasageră. A iubi floarea, spune Zeami, înseamnă a ști să iubești frumusețea unei clipe: iată metafora unui mare maestru de *no*. Floarea este încarnarea frumuseții care se stinge și te lasă, aparent, cu mâinile goale. *Shite* încarnează fantomele care pot avea splendoarea statuilor dar niciodată durata lor. Ele apar numai pentru a putea să dispară după aceea: pe scenă, concretul sfârșește totdeauna prin a dispare. O frumoasă caligrafie de Sengai, călugăr-pictor din secolul al XVIII-lea, desenează acest caracter care spune simultan: *Totul merge bine! Nimic! Nici o problemă!*. În același fel, la sfârșit, în mâinile jucătorului nu rămâne nimic altceva decât experiența. Actorul face parte din aceeași familie cu jucătorul și călugărul. Asceza se înrudește cu jocul.

Un teatru care nu reprezintă, care expulzează concretul obiectelor și imaginilor pentru a se baza exclusiv pe puterea vocilor și cuvintelor, limitează imaginația spectatorului. Acesta nu mai posedă un punct de referință de la care să se poată desfășura căci singură materialitatea posedă acea ambiguitate ce permite prelungirea gândurilor, în timp ce, auzind cuvintele, spectatorul nu poate decât să se lase în voia lor, purtat de constelațiile lor, de rezonanța lor. Imaginația sa devine pasivă, ea nu mai este solicitată de un concret plural, acel concret în așteptare care o invită la lucru. Artaud, vorbind despre teatrul

balinez, exemplar, după părerea lui, pentru stilul oriental, se recunoștea captivat de puterea de „obiectivare" a scenei care îi revelează „o concepție concretă a abstractului" și, notează el, „ceea ce e de natură să ne surprindă și să ne uimească și mai tare este acea latură revelatoare a materiei ce pare, deodată, să se împrăștie în semne pentru a ne învăța identitatea metafizică a concretului și abstractului." Concretul scenei servește drept trambulină abstractului și drept capcană ireprezentabilului.

Japonia prezervă resursele materiale ale teatrului, resurse care, prin prezența lor, trezesc capacitățile proiective ale spectatorului dar, care prin restrângere, scapă aglomerării materialiste. Concretul, aici, nu descrie: funcția sa consistă în a conduce spre invizibil. De aici, de la această experiență provine rezistența mea la spectacolul văzut în seara reîntoarcerii acasă, spectacol unde frumusețea cuvintelor trezea mai curând nostalgia lecturii decât imaginația teatrală. Concretul scenei îi permite acesteia să se ivească, să ne încânte în timp ce absența lui, dimpotrivă, oricât de superbe ar fi frazele pe care le auzi, produce efectul unei lacune, al unei frustrări. Aceea a cărții, a lecturii. Adevărul ni se pare a fi, atunci, altundeva, departe de acest teatru unde ne irosim nopțile în loc să pătrundem secretele unei pagini sublime. Fără concret, teatrul este trăit ca o deposedare iar vechea Japonie a înțeles acest lucru pentru că acolo se încarnează fantomele iar lumea de dincolo se arată.

EXTREM-INFERIORUL CORPULUI

Actorul japonez caută sprijin pe sol. El își nuanțează pașii, le alternează sonorițățile, lovește dușumeaua, o calcă în picioa-

re; arta sa se exprimă prin raporturile ce le are cu scândura de lemn sau chiar cu pământul bătătorit. În Japonia se spune că poți recunoaște identitatea cuiva după mers; actorul sau dansatorul știu că trebuie să întrețină o legătură permanentă cu suprafața de joc. Pentru fiecare gen există un alt mers: alunecat pentru *no*, cu picioarele proiectate în exterior pentru *kabuki*-ul eroic. La acestea se adaugă formidabile tropote ce punctează tăcerea în *no* ori ciocănesc în zarva *kabuki*-ului. Te poți exprima foarte bine prin maniera de plasare a picioarelor ca și prin aceea de a lovi podeaua... Măsura unui artist se verifică după puterea sa de a stăpâni solul. Acum mai bine de douăzeci de ani, când Grotowski sau Barba au avut revelația Japoniei, ei au descoperit mai întâi pași și numai după aceea voci.

Specialiștii japonezi propun ipoteze dintre cele mai diferite pentru a explica această legătură cu solul. De natură anatomică: o constituție corporală diferită de aceea a europeanului. De natură antropologică: munca în orezării care reclamă alunecarea și arta războinică a samurailor ce presupune îndepărtarea genunchilor. De natură spirituală: numai astfel se poate menține contactul cu pământul și energiile sale... Și multe altele... Dar nu este nici o îndoială că prin această intimitate permanentă cu solul, Japonia se deosebește de Occident care — Valery a spus-o adesea — tânjește spre înălțime. Saltul este în Europa testul dansatorului pentru că îl animă voința de a se smulge în timp ce, în Japonia, domină dorința de înrădăcinare.

Pentru Bahtin civilizația europeană a cunoscut lupta între voința de dominare, de ordine, impusă de partea superioară a corpului și aceea de subversiune, de dezordine, generată de partea inferioară. Forțe obscure, expulzate, desconsiderate, țâșnind din zonele sexului perturbă constant echilibrul instaurat de rațiune: cultura carnavalescă destabilizează arta

oficială. În Japonia, legătura cu solul permite apariția unui alt pol, *extrem inferior* căruia picioarele actorului îi dezvăluie importanța în orice formă spectaculară. Acesta este de fiecare dată prezent și, ceea ce deosebește *no* de *kabuki*, provine și din raportul între *superiorul* corporal — obrazul actorului este totdeauna mascat în *no* și pictat în *kabuki* — și *extrem inferiorul* corporal. Între ele se instalează o tensiune pe care spectatorul avizat o observă cu atenție.

În Japonia fața este mascată sau pictată parcă pentru a pune mai bine în valoare picioarele. Dispariția feței cu tot ce presupune ea ca expresie individuală în favoarea energiei degajată de picioarele ce lovesc solul, distinge o cultură — cea a Occidentului, ce valorizează personalitatea individuală — de o alta, aceea a Orientului, ce face un ideal din anonimat.

Într-un frumos text, profesorul Gunji, celebru specialist de *kabuki*, spune că dansul japonez vizează în ultimă instanță imobilitatea. Sfârșitul mișcării... Iată cum se explică, sugerează el, perfecțiunea atinsă de vechii dansatori care, cu picioarele lipite de sol, mișcându-se greu, par gata să se oprească. Ei întrețin cu solul aceeași relație ca și copilul. Am văzut un bătrân dansator care prin naivitatea gesturilor sale abia schițate, prin libertatea mișcării și lejeritatea micilor sale salturi încarna imaginea unei copilării regăsite. Astăzi numai marele Cunnigham i se aseamănă.

ACTORUL DEZINCARNAT

Orice nouă apariție a lui Utaemon, octogenar actor japonez, capătă proporțiile unui eveniment: venim să vedem arta desăvârșită a unui *onnagata* pe cale de dispariție. La

început străinul nu sesizează motivele acestei fervori... îi lipsește și priceperea privirii și mitologia interpretului. Pe o scenă, orice mare actor vârstnic reînvie în mod fragmentar — memoria, de altfel, este totdeauna fragmentară — ansamblul repertoriului său și, astfel, spectatorul însuși plonjează în propria lui biografie. Cinematograful poate reuni și proiecta una lângă alta aparițiile unui actor în diferite momente ale carierei sale în timp ce în teatru numai cei ce l-au urmărit constant pot realiza mental asemenea racorduri. Fără acest trecut comun, nu vom vedea pe scenă decât un actor îmbătrânit iar miticul *onnagata* nipon ne va apărea, la primul contact, ca un *onnagata* șubrezit. O asemenea decepție a pus stăpânire și pe mine față în față cu Utaemon care mi se părea a nu fi decât un actor care își supraviețuiește, un arbore uscat din care nu mai recunoști decât trunchiul. Prima sa apariție la Teatrul *Kabuki-za* m-a tulburat: câțiva pași abia schițați, un corp aproape imobilizat de artroză, pe scurt o fantomă a unei arte dispărute.

Ceea ce la Tokyo ținea de prestația parcimonioasă, la Paris, într-un program mult mai amplu, devenea o culme a artei minimaliste, a acestei arte a „nonreprezentării" spre care aspiră orice mare maestru la sfârșit de carieră. La Paris, Utaemon mi-a apărut ca ipostaza actorului gruberian[1] desăvârșit, acel actor căruia i se cere adesea să aibă „inima caldă și gura rece". Bătrânul *onnagata* aprindea pasiuni stinse ce țâșneau în strigăte stridente și fugitive, contrapuncte patetice ale unei iubiri nefericite și ale unei tinereți îndepărtate. Gesturile sale, sunetele sale, pașii săi nu slujeau continuitatea unui joc lipsit de fisuri; ele erau, dimpotrivă, scandate,

[1] Gruber, Klaus Michael, regizor german (n. 1942), recunoscut prin arta de a cultiva detaliul și nuanța fără preocupare pentru exces și surplus în joc. (n.a. la versiunea românească).

sincopate, rigide. Utaemon sacrifică înlănțuirea fluidă a unei fraze manieriste în favoarea unor cuvinte solidificate și a unor mișcări extrem de precise. El realiza pe scenă un echivalent al *hai-ku*-ului.

La Paris, Utaemon a dansat *Sumidagawa*, adaptare a unui text de *no* pentru *kabuki*: aici personajul și actorul se confundă căci maestrul juca rolul unei femei în vârstă plecată în căutarea fiului său pierdut pentru totdeauna. Între *no* și *kabuki*, între trecut și prezent, între viață și moarte, deloc virtuoz, Utaemon, cu gesturi reținute, cu mișcări întrerupte, cu un echilibru nesigur, se leapădă de orice contaminare sentimentală. El nu este un liric și, fără podoabe, nici strălucire, el parvine la acea expresie „osificată" a poeticului dragă lui Artaud. Nu găsim nimic în plus, nici un farmec trecător aici unde economia de mijloace e completă și unde jocul se inspiră din rigoarea unei figuri geometrice. Bătrânul *onnagata* îmi amintea *Faust*-ul octogenar al lui Minetti care, înveșmântat într-o cămașă albă, abia dacă atingea degetele Margaretei; nimic mai mult pentru a vorbi despre vârtejul unei pasiuni.

Pe când se pregătea să joace, la nouăzeci de ani, *Oedip la Colonos*, Alexius Minotis a fost întrebat: „Ce veți juca?" — „Sofocle" — a răspuns el, cu o intuiție de geniu. Nici pe el însuși, nici personajul, ci autorul... Numai vârsta acordă asemenea libertăți unui actor. El sfârșește, astfel, prin a încarna însăși ideea de teatru.

Literalmente, Utaemon mi-a apărut ca imaginea însăși a actorului dezincarnat. Ce este actorul dezincarnat dacă nu o alegorie a unui mod de a supraviețui pe scenă? Utaemon este un *onnagata* ce se pregătește să moară pe scenă, dansând... Alegorie în care deriziunea și macabrul se logodesc pe fond de victorie împotriva spaimei. O alegorie nu stârnește niciodată frica, ea dă de gândit.

O LIVADĂ DE VIȘINI METONIMICĂ

Orice regizor care se confruntă cu *Livada de vișini* se întreabă dacă trebuie sau nu să arate livada. Poate fi materializat pe scenă ceea ce există numai în imaginarul stăpânilor și al lui Lopahin? În timp ce pentru primii moșia este intangibilă și importanța ei este confirmată de faptul că figurează în *Dicționarul Enciclopedic*, pentru Lopahin, deși intenționează s-o rentabilizeze, ea este nimic mai puțin decât „cea mai frumoasă proprietate din lume". Influențat de stăpâni, fostul fiu de mujici supralicitează discursul lor, hiperbolizând. De aceea Lopahin se aruncă nebunește, cu fanatism, în licitația livezii cu vișini: pentru el nici nu se pune problema s-o lase altuia, unui străin, lui Deriganov, de exemplu, căci el și nu Gaev sau Liubov este amantul fanatic al livezii. Posedat, Lopahin vrea să o aibă cu orice preț. El fuge după un miraj al copilăriei.

În general, livada nu este arătată, ea rămânând adesea imaginară pentru personaje ca și pentru spectatori. Această poziție a adoptat-o și Strehler și, totuși, el a întins o pânză acoperită cu frunze, înglobând întreaga sală și scenă. Palpitațiile pânzei indicau, ca un ecou, starea personajelor, panica lor, nostalgiile lor. Livada era, astfel, seismograful ce înregistra afectivitatea ființelor. Brook, dimpotrivă, nu arăta nimic. Andrei Șerban plasa ici-colo câțiva arbori piperniciți introducând un contrast între discursurile despre livadă și realitatea mediocră a acesteia. Nici una dintre soluții nu era satisfăcătoare pentru ca nici una nu capta simultan concretul și ceea ce îl zămislește.

În Japonia am descoperit o tratare metonimică a livezii. Un copac gigantic, enorm, care nu are nimic de-a face cu un vișin — el evoca, mai degrabă, un stejar secular — umplea cadrul

scenei. Acest copac reprezenta un element concret, fără însă, nici cea mai mică vocație realistă: el ținea totodată de adevăr și de vis. Era un vișin metonimic. Imaginea aceasta consolidează poziția lui Shakespeare care, în prologul la *Henric V*, cere publicului să-și imagineze o mulțime militară pornind de la o mână de soldați, francezi sau englezi, prezenți pe scenă. De fiecare dată, un concret minim servește drept suport pentru desfășurarea imaginației. Metonimia, aceea a unei livezi de vișini sau a unei legiuni, permite coabitarea concretului și a abstractului grație unui inepuizabil du-te-vino. Metonimia propune evidența unui concret parcimonios, la limita dispariției. Ea servește drept intermediar între o prezență și o absență și le asigură echilibrul. Vișinul, ireal dar verosimil în materialitatea sa, captează imaginarul livezii după cum, în *Clasa moartă*, manechinul lui Kantor îl captează pe acela al copilăriei.

EMOȚIA LUCRURILOR

Termenul japonez *mono-no aware* se traduce, după Augustin Berque, prin *emoția lucrurilor* care provine din armonia între subiectiv și obiectiv, între emoție și lucruri. În *tokonama*, altarul frumuseții rafinate în casele japoneze care au păstrat gustul pentru vechi, sau în anumite vitrine ce preiau aceleași legi, există foarte puține obiecte. Sunt separate și grație vidului — vidul care le leagă cum spunea Georges Braque — acest ansamblu atinge o putere de iradiere extremă. Trei mici sfere de un albastru închis și o tijă, un bol de ceai și

o caligrafie: lumea obiectelor se organizează după legile artei. Dar prin faptul că obiectul nu se prezintă ca obiect de artă anume constituit, el poate fi investit afectiv cu mai multă libertate: el ne apare ca provenind nu din geniul unui artist singular ci dintr-o știință estetică general disponibilă, dintr-o cunoaștere a frumosului ale cărei reguli secrete se pot învăța. Subzistă astfel ideea că accesul nu ne este interzis căci, pentru a se împlini, emoția lucrurilor („la poignance des choses") nu presupune nici vocație specială, nici geniu particular ci, pur și simplu, calitățile cuiva care asimilează cu grijă legile transmisibile ale frumosului. Astfel, el reușește să comunice grație obiectelor a căror manipulare și aranjare permit eului să se manifeste cu discreție.

Teatrul tradițional parvine adesea la această coexistență a subiectivului cu obiectivul. În spectacolul de *no, Settai* (Binevenit), *shite* poartă o mască străveche, tăiată adânc și cu forță — o forță primitivă — în timp ce un fular alb îi acoperă capul și umerii. De data asta nu se mai vede gâtul, singura porțiune vie între mască și costum: actorul adoptă în întregime înfățișarea unei statui. Una din acele statui ce traversează epocile, Madona sau Buddha, din secolele XII — XIII. Dar, din spatele măștii se înalță o voce profundă, monotonă... Încet, corpul începe să se miște... Nu este această statuie materializarea însăși a visului lui Craig? Craig care voia ca actorul și jocul său subiectiv să capete caracterul unei manifestări obiective parvenind astfel la „emoția lucrurilor"?

Dacă în *no* ființa vie capătă virtuțile inanimatului, în *bunraku* dimpotrivă, marioneta este aceea care integrează virtuțile animatului. Dar orice s-ar spune, într-un sens sau în celălalt, de fiecare dată intervine legătura dintre animat și inanimat. Ea se plasează în însăși inima activității scenice. Când asiști la una dintre cele mai frumoase scene de *bunraku* — *Moartea vulpii albe* — resimți „emoția lucrurilor". O bună

parte a spectacolului narează plânsetele vulpii care, după ce fusese femeie, revine, abandonată, la condiția ei animalieră. Pe vasta scenă panoramică se vede vulpea, singură, înconjurată de o mulțime de ființe vii care lucrează împreună pentru a însufleți marioneta și a povesti durerea ei. Cinci cântăreți de *shamisen*, patru recitatori, trei mânuitori și, camuflați, un număr incert de muzicanți... toate acestea pentru a reuși să istorisească drama vulpii.

„Emoția lucrurilor" nu este un fapt natural. Este rezultatul dispariției omului în spatele obiectelor pe care le ordonează, el integrându-se, astfel, lumii, căci, scrie Berque, aici este vorba „de subiectivizarea unei lumi centrifuge și nu a celei centripete pe care este fondat narcisismul. În asemenea condiții, natura omului se poate acorda cu natura lucrurilor; a lucrurilor naturii până într-atât, încât poetul le poate încredința misiunea de a exprima propriul suflet: aceste frunze de toamnă înseamnă melancolie, propria mea melancolie..." În Europa, poate doar *Livada de vișini* a lui Cehov parvine la această „emoție a lucrurilor". Povestea copacilor tăiați și a stăpânilor care dispar este una și aceeași.

Mishima citează o veche culegere de povești medievale după care, „la un interval de timp de o sută de ani, obiectele din cămin, prin metamorfoză, devin spirite malefice care acționează asupra sufletului oamenilor; de aceea ele se numesc *tsukumagami* sau Spiritul Nefericirii". Bizară coincidență, dar dulapul căruia Gaev îi consacră celebrul său monolog și care, în viziunea lui Strehler a absorbit memoria copilăriei pierdute are și el tot o sută de ani.

„Emoția lucrurilor" poate deveni „capcana lucrurilor" și, adesea, în Japonia, oamenii se tem de ceea ce persistă. E o viață furată acolo unde durata se solidifică în jurul unui sertar, al unei mobile, al unui fotoliu. Japonezii aruncă obiectele prea vechi și ard păpușile bătrâne pentru „a curăța casa" și a evita

„dezastrul obiectelor"... căci altfel, ele riscă să devină *tsukumagami*, spirite ale nefericirii. Cu toate acestea, când vezi măștile de pe vremea lui Zeami, nu te poți împiedica să-ți imaginezi un spectacol *no* jucat pe o scenă de lemn calcinat, cu recuzită din alte vremuri. Poate însă că, astfel, frumusețea sa ar deveni supraomenească și ar putea vrăji mințile căci, în Japonia, unde se respectă memoria, oamenii se tem de obiectele care o încarnează. Conjuncția lor pe scenă ar risca să fie considerată drept malefică iar spectacolul *no* ar putea deveni atunci echivalentul *Pavilionului de aur* ce trebuie ars pentru a se elibera de magia lui.

KITSCH-UL SAU TESTUL DE ASIMILARE

Există o Japonie pe care o iubești și o alta pe care o detești. Uneori succesiv, alteori simultan. Nu atât atracția și repulsia care alternează cât intensitatea reacțiilor face inedită această ambivalență căci, altfel, nu este vorba decât de relația obișnuită proprie oricărui turist cu țara vizitată. Simultaneitatea surprinde și mai mult când o resimți în fața scenei. Trebuie spus că în afară de *no* rare sunt cazurile când poți accepta scena japoneză ca pe un tot, iar ochiul nostru de occidental separă, distinge, respinge acolo unde spectatorul oriental refuză asemenea aprecieri. Mărturisesc că am trăit experiența diviziunii, absurdă din punctul de vedere al unui japonez, dar plauzibilă din al meu. Experiență a privirii străine, fascinată să descopere corpuri dedicate artei teatrului, îngrozită însă de

obiectele înconjurătoare... Poți, oare, iubi corpurile și detesta decorurile?

Pe scena *bunraku* mânuitorii conduc la perfecție gesturile acelor marionete care povestesc istoria unor animale transformate în oameni pentru a desăvârși nevoia lor de dragoste în timp ce pe panourile de placaj pictate în culori vii se văd valurile mării, cireși înfloriți sau o pădure înzăpezită. În cadrul unui program dat de faimoșii tobosari din Taniko asiști la veritabile performanțe de percuție, la sublime dialoguri între tobă și flaut în timp ce, pe o ciclorama, sunt proiectate peisaje japoneze de turism publicitar sau sunt utilizate ecleraje ce rivalizează cu firmele de neon care murdăresc orașul. Roșuri eclatante, albastruri nemiloase, amurguri — toate acestea însoțesc un spectacol vital, sănătos, direct. *Kabuki*-ul ne confruntă cu aceeași opoziție între puterea gesturilor, energia strigătelor și, pe de altă parte, *kitsch*-ul scenografic al lanurilor de grâu pictate, al trunchiurilor de copaci din carton presat și al vapoarelor din foi de placaj. Totul amintește decorurile occidentale din secolul XIX, dinainte de Meininger, de Antoine și Stanislavski; decoruri care nu sunt nici cele ale iluzionării, nici cele ale distanțării ci, pur și simplu, cele ale unui teatru vetust. Aceste decoruri nu fac decât să indice locurile de desfășurare a acțiunii, locuri descrise global, fără cea mai mică atenție pentru detaliu, fără cea mai mică preocupare plastică. A fi spectator de *kabuki* înseamnă a trăi și această experiență și a resimți nostalgia pentru calitatea tehnică a unui perete executat de Peduzzi, a unui spațiu de Rieti, a unei perspective de Kokkos, acești mari scenografi care mi-au format privirea. *Kitsch*-ul scenografic îl pune la încercare pe spectatorul occidental: încercarea urâtului.

Un prieten a replicat la aceste remarci spunând că teatrul *kabuki* se definește exact prin opoziția între energia jocului și oroarea scenografică. (Aceasta îl apropie de melodramă, gen

lipsit astăzi de orice aureolă). Pentru a putea accepta spectacolul *kabuki* în integralitatea sa, fără restricții sau clivaje, ar trebui, deci, depășite aceste rezerve. Dificultatea este, însă, mare, pentru europeanul care se interesează de *kabuki* ca model și nu ca manifestare istorică. Din această perspectivă, *kitsch*-ul pune probleme. Cum să-l suporți alături de frisonul jocului și de forța mitică a unui actor ajuns la culmea artei sale? Cum să accepți cealaltă Japonie, aceea care trimite la un trecut de care te credeai debarasat? Poate doar moderând prestigiul teatrului *kabuki* pentru a-l privi cu acel amestec de fascinație și indulgență pe care o încerci la circ, la acel circ de altădată care nu a sacrificat naivitatea de dragul mirajelor scenice. Căci, ceea ce iubim astfel este arta atleților tot atât cât parada desuetă de accesorii și decorații. Poate că ar trebui să ne deprindem a vedea în *kitsch*-ul din *kabuki* o persistență nostalgică — a o sacrifica înseamnă a-l mutila — aceeași care e proprie artelor de bâlci pe care Occidentul le vede pierind sub ochii lui. *Kitsch*-ul rămâne pentru noi un test de asimilare. Asimilarea privirii japoneze.

O VIAȚĂ DE OM

Pentru Zeami nu există doar talentul ci, deopotrivă și vârstele. În raport cu teatrul *no*, artă imobilă pe un segment lung de timp, cum ar spune Braudel[1], interpretul, ființă

[1] Braudel, Ferdinand — mare istoric francez, specialist în istoria Mediteranei. (n.ed.).

destinată pieirii, va fi, în viață, mereu altul. Dacă în Europa, pentru Diderot sau Brecht, actorul este considerat de la bun început adult, dacă pentru Stanislavski și Jouvet învățământul îl pregătește pe elev pentru scenă fără să-l includă, însă, în durata vieții, Zeami te invită să urmărești drumul de la copilărie până la tinerețea maestrului. La fiecare altă etapă, actorului i se cere să integreze în jocul său proprietățile vârstei. El nu o ignoră, nici nu o ascunde; o recunoaște și o exaltă. Zeami întemeiază tratatul său pe acest oximoron special ce opune imobilitatea spectacolului *no* și actorul transformat de ciclul vârstelor; alianță, scumpă japonezului, între etern și efemer. *No*-ul presupune nu numai însușirea unor tehnici dar și o constantă recunoaștere de sine. Tratatele cer interpretului să se considere ca o ființă umană în continuă modificare fără a sacrifica prin aceasta etapele precedente. Actorul nu-și schimbă vârstele precum șopârla pielea; el le păstrează beneficiul spiritual. În desfășurarea vârstelor pe care o desemnează Zeami, reușim să recunoaștem, dincolo de actor, destinul însuși al unei ființe muritoare căci el stabilește legătura între arta cea mai anonimă, *no*-ul și destinul uman al unui interpret. Ele se întrepătrund și conlucrează sub ochiul scrutător al spectatorului ce veghează la menținerea unui just echilibru. De altfel, pentru Zeami însuși, plăcerea vederii presupune deopotrivă capacitatea de a distinge, fără a le separa niciodată, teatrul *no* care e veșnic și ființa care e trecătoare, miezul și coaja.

Zeami, în frumosul catalog al vârstelor pe care îl întocmește, pleacă de la datele înnăscute pentru a parveni la cele dobândite și, în final, obține acea ultimă ușurință, a bătrânilor maeștri ajunși la capătul unei călătorii începută la vârsta de șapte ani; la această vârstă fragedă se revelează *tonalitatea* unui talent iar tatăl trebuie să se preocupe de justețea diagnosticului pentru a nu se înșela asupra „impulsului inițial". Mai

târziu, interpretul va accede la starea de grație însă Zeami îl pune în gardă împotriva acestei seducții iluzorii: grația îl ia prin surprindere, îl uimește, îl seduce în fiecare clipă dar „această floare nu este autentică, nu este decât floarea clipei", floarea vârstei care trece[1]. Datele înnăscute se află deja la apogeul lor și, de acum înainte, ele nu vor putea decât să decadă. (La Napoli, tinerii cântăreți cu voci angelice erau castrați din convingerea că numai intervenția chirurgicală putea prelungi puritatea laringelor și salvgarda vocea adolescentină).

Interpretul de *no* nu se revoltă împotriva acestei cenzuri biologice și, prin antrenament, Zeami îl sfătuiește să treacă pragul. Ciclul harului fiind încheiat, se inaugurează ciclul învățării care nu va abandona nimic din primele achiziții: acestea vor supraviețui ca reminiscențe magice. Prins între un trecut radios și un viitor incert, actorul trebuie să aleagă căci este ultimul moment în care poate opta între abandon și continuarea drumului spre *no*. Dacă până la urmă i se consacră, trebuie, de acum înainte, „să-i dedice întreaga viață". Aici, progresul se realizează pe paliere respectate cu grijă, pas cu pas, vârstă cu vârstă. Arta *no*-ului însoțește îndeaproape curba vieții neexcluzând nici una din vârste pentru că „floarea", de fiecare dată alta, se poate deschide oricând de-a lungul unei cariere. Dar trebuie să definești corect „floarea" fiecărui ciclu. Toată această serie de mutații e acompaniată de schimbarea numelui de la o vârstă la alta, scandare onomastică capabilă să transcrie etapele carierei unui mare actor.

Zeami face din legătura între spiritul vârstei și secretele meseriei calea de urmat ce poate conduce la înflorirea

[1] Zeami utilizează termenul *floare* pentru a desemna metaforic scopul ultim: împlinirea totală a *no*-ului grație măiestriei interpreților (n.a. la versiunea românească).

supremă. Ea va fi scurtă căci pe la patruzeci de ani începe crepusculul; tocmai pentru că e scurtă, perfecțiunea în *no* este prețioasă. Odată atinsă această frontieră, pentru a nu decădea, interpretul trebuie „să se arate și mai aspru cu sine însuși". Nici un compromis, nici o îngăduință: intransigență fără fisuri.

Tratatele lui Zeami precizează mirajele ce trebuie evitate, sugerează răspunderile de asumat, multiplică sfaturile stilistice. Și toate acestea cu o justețe nici astăzi dezmințită. Astfel, după ciclul învățării, urmează ultimul, cel al transmiterii, încât actorul, începând de la vârsta de cincizeci de ani, trebuie să-și aleagă un „secund", moștenitor posibil al secretelor dobândite prin practică. Și, pentru a încheia, interpretul ajuns pe culmea artei sale, se angajează pe drumul renunțării. Atunci, vârstnic deja, maestrul își sacrifică știința și face din „nonreprezentare" idealul artei sale, arta suprematistă ce amintește de celebrul „alb pe alb" al lui Malevitch. Când atinge splendoarea imobilă a non-jocului, *no*-ul se încheie. Și, odată cu el, o viață de om.

PRIVIREA FIXĂ

În teatrul *no* fantomele se obiectivează. Ele sosesc invocate de *waki* dar, după aceea, el întrerupe orice contact cu ele. Privirea lui se îndreaptă aiurea fixându-se pe un punct pierdut în neant. Departe. Nicăieri. Și tot acest timp, în fața lui dansează și cântă ființe venite de dincolo de mormânt. Ieșite, parcă, dintr-un peisaj mental. În *no* strigoii învie la chemarea lui *waki* fără a deveni, însă, prizonierii lui. Lumea cealaltă se prezintă în fața noastră „osificată" cum spunea Artaud, animată

de același gust al Japoniei pentru os, pentru ramura uscată, pe scurt, pentru schelet de om sau de plantă. În *no* unde fantomele își dobândesc autonomia, *waki*, față în față cu ele, se abandonează meditației a cărei dovadă este privirea fixă. Spiritul său se luminează îndată ce strigoiul a sosit. El nu are nimic din obscuritatea romantică. Teatrul *no* nu este o experiență a eului aflat sub puterea himerelor.

Fantomele se deplasează în liniște. În plină lumină. Fără urmă de obscuritate și, în această privință, *no*-ul se întâlnește iarăși cu Artaud care cerea ca suferințele corpului să se confrunte cu lumina zilei. Dure, fantomele rezistă. Trecerea de la o lume la alta nu reclamă clarobscurul, nici întunericul terifiant. Se realizează în plină lumină. Lumina privirii fixe. Lumina concentrației.

MASCA VEDE

Un prieten japonez, cunoscător de *no*, mi-a oferit într-o zi această frază: „Omul privește, masca vede". Antinomie poetică, enigmă de conservat.

No-ul — care caută să șteargă orice subiectivitate pentru a răzbate mai bine în lumea spiritelor ce hoinăresc, a fantomelor fără odihnă, a demonilor reveniți ca vechi răzbunători — nu poate să se lipsească de mască, unealta lui cea mai prețioasă. Zeami crede chiar că pe o scenă chipul fără mască fiind insuportabil, actorul este oricum obligat să dea fizionomiei sale caracteristicile măștii. Există, deci, în *no* — o mască ce se

poartă și o mască ce se integrează. Dezvăluirea chipului și exploatarea resurselor sale, a puterii lui de a surprinde, de a se transforma, de a schimba expresia îi revine *kyogen*-ului, complementul comic al teatrului *no*. Dacă obrazul transcrie accidentele unor personaje cu identitate anemică, masca fixează atitudinile fundamentale. Obrazul pune în valoare mișcarea, masca fixează durata. Obrazul vorbește, masca exprimă.

În *no*, din motive tehnice, actorul nu poate vedea sala căci fantele miniaturale din dreptul ochilor îl împiedică iar Hideo Kanze, marele maestru, mi-a atras atenția asupra dificultății pe care o are un *shite* de a coordona raza vizuală al cărei orizont nu depășește un metru cu vocea, obligată să se audă în toată sala. Masca parvine la frumusețe doar rămânând imobilă. În timp ce vocea, ea trebuie să însoțească faimoasa mișcare în valuri *jo-ha-kyu*, început, accelerație, calm. Vocea se agită, masca tace.

„Omul privește, masca vede". Observația invită a face distincția între resursele măștii și limitele celui ce o poartă. Acesta nu poate decât *să privească*, activitate demnă de dispreț pentru spiritul oriental care valorizează văzul. A privi înseamnă a purta asupra lumii o vedere generală, globală, indistinctă, în timp ce *a vedea* — presupune o imagine concretă, concentrată, un văz ce pătrunde dincolo de suprafața lucrurilor. Actorul privește fenomenele, masca le sesizează esența.

Tradiția occidentală a făcut din mască un instrument de camuflaj și disimulare în timp ce teatrul *no* o ridică la rangul de proiector spre centrul lumii. Masca vede... Actul contează mai mult decât obiectul și, astfel, masca sfârșește prin a impune autoritatea unui verb, *a vedea*... indică o direcție fără a dezvălui o țintă.

ROLUL SECUNDAR

Koken-ii, acești asistenți de scenă înveșmântați în negru, cu obrazul acoperit de un voal ce pot interveni în spectacol pe toată durata reprezentației, i-au captivat, după cum se știe, pe Meyerhold și Eisenstein. Ei vedeau în asta dovada teatrului ca artă a convenției. Recent, Mnouchkine i-a utilizat în spectacolele sale shakespeariene.

Koken-ii aranjează costumele actorului, rânduiesc cutele, îndepărtează unul câte unul straturile acestor costume de scenă „geologice", aduc sau iau accesoriile. În cursul unei scene lungi, *koken*-ul plasează un soi de taburet pe care se așează actorul în timp ce, el însuși, chircit, întoarce spatele publicului redublând astfel negrul ca semn al invizibilității. „A fi în negru înseamnă a fi invizibil", spun japonezii. Într-o zi am văzut un *koken* care a adus taburetul, a rânduit costumele, a strâns încălțămintea abandonată pe scenă pentru a aștepta, după aceea, să recupereze taburetul. Japonia a pus la punct o adevărată taylorizare a muncii *koken*-ilor. Fiecare actor de *no* sau *kabuki* este îmbrăcat de un *koken* care, totodată, cunoaște secretele costumului și gustul actorului pe care îl are în grijă. Misiunea sa constă în a satisface nevoile rolului ca și pe acelea ale corpului: el le servește de intermediar.

În timp ce juca Teseu, Antoine Vitez a înțeles că în teatrul clasic din cauza importanței costumului actorul nu se poate lipsi de cabinier, actul însuși de a juca presupunând existența secretă, ascunsă a acestuia. Actorul oriental se supune aceleiași legi căci el nu are o existență autonomă, teatralitatea sa fiind bazată pe o dependență și o ierarhie. Maestrul și *koken*-ul sunt inseparabili.

Koken-ul acționează și, deopotrivă, urmărește spectacolul fără să-i scape vreun detaliu. Nici unul. El este, astfel, cel ce îl cunoaște cel mai bine. În Japonia afli cu surprindere că rolul secundar — *koken*-ul, coristul și cântărețul de *shamisen* — mai degrabă decât maestrul este acela care asigură transmiterea moștenirii teatrale. El îi ajută pe cei tineri să învețe și pe maeștri să-și amintească. Funcția este și mai importantă astăzi când o anume competiție subterană dar nu mai puțin reală începe să se ivească între tată și fiu. Grație succesului la televiziune sau în cinema — japonezii adoră serialele istorice — tinerii actori sunt solicitați să joace roluri importante mai repede decât în trecut și astfel apare concurența. Rolul secundar servește drept tampon între tată și fiu. Impasibil la conflictul lor, el își îndeplinește misiunea: aceea de a transmite arta tradițională în așa fel încât teatrul clasic să supraviețuiască în mod corect. Marea artă depinde de rolul mic.

MICUL LIBRET

Alături de mine, într-o sală din Kyoto, o bătrână doamnă la care totul era rotund — obrajii, ochelarii, silueta — se adâncise în lectura libretului unui *no* la care tocmai asistam. Ea ascultă dar nu vede: bătrâna doamnă mi-a amintit o celebră gravură de la teatrul San Carlo din Napoli unde, în mijlocul veseliei generale, puteam remarca un spectator, ghemuit și el deasupra libretului său. Amândoi urmăresc cu plăcere relația între scenă și carte. Ei compară, confruntă, detectează incorectitudinile și aplaudă reușitele. Totdeauna în raport cu

modelul tezaurizat prin scris. Libretul de *no* pe care cunoscătorii îl au acasă iar începătorii îl pot obține de la librăria teatrului conține textul scris în japoneza veche pe care nu o poți înțelege decât citind-o, ca și piesele lui Shakespeare, la Londra. La acesta se adaugă desenele ce indică așa-numitele *kata*, acele posturi transmise din generație în generație pe care actorul le execută pe scenă. Imaginea servește drept reazem pentru spectatorul cititor dar și drept termen de comparație: desenul din libret este vechi, corpul de pe scenă este actual. Între cele două trebuie să existe o adecvare perfectă.

FIUL INDISPENSABIL

Fără urmași, nu poate exista o tradiție. Deși la originea anumitor forme se află, uneori, femei — cum este Okina pentru *kabuki* — numai bărbații le înfăptuiesc azi și doar ei sunt în stare să le garanteze perenitatea. Teatrul japonez face din bărbat inima și centrul său.

Nobuko Albery, în romanul său consacrat celei mai renumite familii de *no*, familia Kanze, consideră filiația stabilită între părintele fondator, Kan-ami, și fiul său de geniu, Zeami, drept matrice a acestei arte a perfecțiunii. Dificultățile vor surveni ceva mai târziu, în urma decesului prematur al celui ce trebuia să-i succeadă în linie directă lui Zeami Motomasa — și a apariției unei ramuri impure, adulterine, aceea a lui Moyoshige. Teatrul *no* se realizează pe linie masculină; aici este interzisă destăinuirea secretelor ei altui sex, celui ce în Japonia de astăzi are drept vocație să-și desăvârșească privirea,

să vegheze la respectul normelor și la pedagogia noilor spectatori.

Kabuki-ul, nici el nu discută interdicțiile sexuale și scena sa rămâne interzisă femeilor. Prostituția, explicată în secolul al XVII-lea prin prezența femeilor tinere, a fost înlocuită de homosexualitate, ridicată la rang de practică indispensabilă deprinderii corecte a artei *onnagat*-ei.

Teatrul reprezintă lumea dar nu acceptă, pentru a se perpetua, o altă cale decât aceea virilă. De aceea fiul este indispensabil. Nimic nu e mai important pentru o familie decât a avea un fiu. Fără nici o libertate de alegere și, uneori, chiar în ciuda unei absențe evidente de predispoziții, el este destinat teatrului încă de la naștere; el are misiunea de a perpetua un nume și de a extinde un renume. El se naște ca prinț al scenei și nimeni nu-i va contesta legitimitatea. Fiul indispensabil va fi totdeauna fiul admirabil.

Dar, când acest fiu nu există, nici un maestru nu acceptă ca numele să i se stingă și ca familia să moară pentru că este vorba de însăși rațiunea sa de a fi. Printr-un șiretlic pe care Japonia l-a admis, el procedează atunci la alegerea unui tânăr mai mult sau mai puțin înrudit pe care îl consacră ca fiu adoptiv. El este cel căruia îi comunică știința sa și îi lasă moștenire numele. În Japonia nu reprezinți nimic fără nume, fără fiu... adopțiunea va fi, deci, subterfugiul necesar pentru a salva o filiație amenințată. Ea permite unui candidat lipsit de nume să răzbată pe scenă și unei familii sterile să evite un intolerabil sfârșit. Dar fiul adoptiv, mai mult decât fiul legitim, va trebui să-și confirme numele prin strălucirea artei sale căci, pentru cine e de rang inferior în ierarhie, numai succesul îi va permite să facă uitată impuritatea originii sale. Despre Tamasaburo nu se spune, chiar și azi, „e splendid cu toate că e fiu adoptiv"?

În Japonia nu e suficient să fii bărbat pentru a te integra în lumea teatrului tradițional; mai trebuie să ai și statutul de fiu. În afara familiei și a descendenței sale nu exista nici o speranță de acces spre scenă... iar dacă Japonia a salvat teatrul *no* și *kabuki*, aceasta se explică și prin prezervarea unor astfel de moravuri conservatoare pe care epoca nu le-a perturbat. „Fiul nostru" — această expresie familiară pentru orice maestru capătă în Japonia o valoare simbolică. Ea protejează împotriva sfârșitului.

GIDAYU SAU ABSOLUTUL POVESTITORULUI

Pe scena de *no*, *kabuki*, sau *bunraku*, activitățile sunt multiple și totdeauna vizibile, cu excepția instrumentistului din *kabuki*, disimulat, acesta, îndărătul unei jaluzele. Nimeni nu se ascunde, totul se petrece sub ochii noștri: evidența este maximă. Fiecare dintre aceste activități ce acompaniază jocul actorilor își are maeștrii săi, școlile și ierarhiile sale. În ciuda poziției lor în spațiul scenic, importanța lor nu are nimic secundar iar occidentalul lipsit de experiență trebuie să se deprindă a privi marginile și a onora pe ocupanții lor.

Distribuirea pe margini a unor participanți ce comunică fără încetare cu actorul și acționează pentru a asigura buna desfășurare a spectacolului, impune principiul dialogal, principiu care nu se rezumă la schimburile verbale între protagoniști. El devine nucleul ansamblului de activități scenice.

Ușor înălțată pe partea dreaptă a scenei se detașează masa povestitorului — *gidayu* — pe care acesta își pune textul cu gravitate. El începe cu primele momente ale narațiunii pentru a trece apoi la apariția personajelor al căror interpret proteiform devine, îndeosebi în spectacolele *bunraku*. *Gidayu* desfășoară o extraordinară retorică a efectelor: vocea se umflă, murmură, e amenințătoare sau feminină, strigă sau se bucură. Dinamismul acestei avalanșe de sunete este echilibrat prin absoluta imobilitate a povestitorului. Aplecându-se neîncetat asupra cărții ale cărei pagini le întoarce patetic, *gidayu*-ul dă viață unei serii de personaje cu sonorități precise, ușor de identificat, uneori chiar prea explicite pentru urechea occidentalului. În povestea sa el folosește stereotipuri vocale — râs, plâns, rânjete — datorită cărora nici unul dintre caractere nu rămâne ascuns. Ființa scenică e în întregime controlată de *gidayu* de care pare că depind destinul, natura și vocația sa. El este maestrul descentrat al scenei.

Arta marilor *gidayu* constă în a izola personajele, a diferenția cu precizie vocile acestora prin rupturi și șocuri sonore care excită publicul japonez. Astfel se trece de la tonul lacrimogen impus după norme femeilor la vuietul cel mai teribil; este cultivat contrastul ce amețește sala. Dar, ceea ce riscă să pară a fi o înșiruire de clișee vocale — adevărate măști fonice ale fiecărui personaj — parvine la unitate prin angajamentul extrem al povestitorului. El elimină orice distanță și se identifică istoriei tragice a eroilor săi. El se consumă și, nici la adăpost, nici în siguranță, arată cu ce preț se plătește povestea vieții unui om. Și astfel, vârtejului personajelor i se adaugă arderea, întru nimic fictivă, a naratorului.

Gidayu-ul, spre deosebire de povestitorii tradiționali, nu se izolează pe un covor, numai el și publicul pe care îl vrăjește cu povestirile sale căci aici, grație marionetelor, personaje ale căror destine le relatează, se mișcă, se agită, dispar sub ochii

noștri... la nici un alt tip de povestitor nu găsim o astfel de materializare. El nu numai evocă ființe dar le și face să apară, le dă sau le ia cuvântul, le împinge spre aventură sau le abandonează unor sfâșietoare suferințe. Într-o lume a excesului, *gidayu*-ul, investit cu puteri demiurgice, este povestitorul absolut.

Ochiul — liber al spectatorului *lettré* — al spectatorului occidental are privilegiul libertății de mișcare; el poate face aprecieri, confrunta sau compara ceea ce pentru specialist rămâne izolat în sertarele închise ale genurilor. De aceea îmi permit să evoc o puternică opoziție poetică: aceea care confruntă pe *gidayu*-ul din *bunraku* și *kabuki* cu *waki*-ul din *no*. Acesta se află în scenă la unul din colțuri, făcând parte integrantă din ficțiunea operei iar celălalt, *gidayu*-ul, se află pe o margine surelevată de unde predomină discret scena în ansamblul ei. Amândoi sunt imobili, doar modul de raportare la text îi deosebește: *waki* e mut, *gidayu* — locvace. Unul revendică economia, celălalt risipa verbală. Unul privește către trecut, celălalt povestește prezentul. Unul invocă fantome, celălalt convoacă personaje. Unul pare atins de sterilitate pasională, celălalt e gata să sucombe sub preaplinul afectelor, unul își amintește, celălalt zămislește, unul veghează, celălalt supraveghează. *Waki* și *gidayu* — ei relevă deosebirile ce disting *no*-ul de *kabuki*.

SUDOAREA ACTORULUI

Am văzut, în Japonia, sudoarea actorului. După ce am văzut-o și în spectacolele de la Odin Teatret. Sau pe obrazul

lui Niels Arestrup jucând Lopahin în *Livada de vișini* pusă în scenă de Brook. Această sudoare, sudoarea teatrului, nu este lipsită de ambiguitate.

Într-un spectacol cu *Berenice* montat de Moriaki Watanabe, intensitatea angajării fizice făcea ca actorii să transpire abundent. Iar pe fețele Berenicei și a lui Titus, ca din niște adevărate pânze freatice, țâșneau pârâiașe inepuizabile. Transpirația, atât de evidentă, nu vorbea numai despre un efort ci participa la însuși climatul tragic. Sudoarea suferințelor de dragoste! Ea sfârșește prin a se înscrie în ficțiune. Sau, cel puțin, permite să fie percepută astfel, dar actorii, ștergându-se după fiecare ieșire, și revenind pe scenă, asemenea boxerilor, după pauză, la sunetul gongului, interzic, astfel, transpirației să se integreze în ficțiune. Ea rămâne mărturie incontrolabilă a efortului. Niels Arestrup care, am spus-o deja, transpira abundent, avea o batistă, batista lui Lopahin. Datorită ei, sudoarea devenea o sudoare a personajului mai degrabă decât a actorului. Astfel aparținea amândurora.

În *kabuki*, dificultățile rolului îi solicită mult pe actori cărora li se cere o puternică investiție corporală, dar obrazul pictat camuflează transpirația ale cărei picături perlate se estompează prin albeața machiajului. Ea nu se poate vedea decât de foarte aproape. Obrazul, care ascunde orice urmă de efort, se înrudește astfel cu opera de artă care și ea, în spirit japonez, trebuie să excludă orice semn al subiectivității. Aici, spune marele maestru Nakamuro Tojimuro „nu trebuie să trădezi niciodată oboseala sau efortul pentru că arta actorului este asemenea veșmintelor unei creaturi celeste: fără cusături aparente". Sudoarea este cusătură. Ea e invizibilă.

Grotowski povestește că la un spectacol al Operei din Pekin erau aclamate de fiecare dată performanțele actoruluitată dar se făcea o primire mai rezervată fiului. El însuși, nereușind să distingă diferența de calitate, a cerut lămuriri

cuiva care i-a răspuns: „Fiul transpiră iar tatăl, nu". Transpirația, în teatrul tradițional, făcând prea evident efortul, descalifică performanța: aceasta pierde vocația sa impersonală, înlocuită, abuziv, de corpul actorului.

În *bunraku*, dimpotrivă, sudoarea povestitorului face parte din însăși frumusețea prestației sale. El strigă, cântă, plânge, se lamentează jucând, rând pe rând, tineri și bătrâni, părinți nefericiți și femei abandonate. Dar el nu încarnează niciodată integral un personaj ci descrie o serie de personaje, trecând de la unul la altul. Nefiind asimilabil unui singur personaj, transpirația sa nu va penetra niciodată în ficțiune ci va rămâne exterioară, transpirație a povestitorului care își face meseria. Dar dacă ea este exterioară situației jucate, nu e nicidecum exterioară spectacolului. El îi sporește puterea. Fața șiroind de transpirație a lui Takemoto Tudayu confirmă angajamentul său absolut în actul de a povesti; ea nu parazitează spectacolul ci, dimpotrivă, introduce ideea omenescului pentru că marionetele, în ciuda celor mai teribile emoții, nu vor putea niciodată să asude. Este privilegiul omului care echilibrează prin materialitatea transpirației și violența strigătelor, abstracțiunea personajelor confecționate din lemn șlefuit.

Într-o seară la Plan B., mic teatru din Tokyo, Tanaka Min dansa cu corpul acoperit de un strat fin de pământ care îl făcea să semene cu acele ființe obscure, nocturne pe care adesea *buto*-ul le transformă în imagini ale speciei umane în general. El se mișca încet, cu lungi momente de concentrare aproape imobile și, cu toate acestea, roua transpirației a țâșnit destul de repede... pentru ca, mai târziu, să picure chiar pe scenă. Întreg corpul mustea, în timp ce sudoarea, spălând stratul de pământ, îl curăța, îl purifica. În cele din urmă, apa a dus cu sine totul. Sudoarea încetează astfel să ne vorbească numai despre efort, totdeauna la limita suportabilului. Ea se înscrie chiar în

spectacol. Travaliul dansatorului a făcut ca sudoarea să reveleze netezimea pielii și conturul venelor. Sudoarea a eliberat corpul. Cele două extreme sunt sudoarea care nu ne vorbește decât de angajamentul fizic[1] — semnificativă și aceasta cu toate că rămâne complet exterioară ficțiunii — și sudoarea care poate interveni ca un semn „care sângerează", cum ar spune Daniele Sallenave.

ECONOMIE ȘI RISIPĂ

Nici un actor de *no* nu ignoră celebrul sfat al lui Zeami, cheie de boltă pentru fiecare: „Faceți ca spiritul vostru să se miște cu zece zecimi iar corpul cu șapte." Dacă exercițiile eliberează spiritul, corpul, pentru a realiza expresia specifică teatrului *no* va trebui să adopte o anumită măsură, acceptând să arate puțin, pe scurt să fie mai lent decât mintea. Aici, economia expresiei era imperativă, o economie ce evocă exigențele janseniste. *No*-ul este racinian.

No-ul reclamă economia și, pentru a pregăti mai bine explozia (căci unei lungi lamentații a unui personaj rătăcit, demon sau prințesă, îi poate urma o violentă explozie, când

[1] Nu același lucru vor să afirme Hallyday și atâția alți cântăreți de rock când își exhibă sudoarea nu doar pe scenă ci și pe afișele publicitare. Sudoarea nu înșală. Este proba adevărului. A dăruirii de sine. A participării. Dimpotrivă, în spectacolul Brecht, *Cenușă*, Eugenio Barba, care instalase măsuțe cu băuturi pentru primul rând de spectatori, voia să opună acest confort efortului actorilor. De o parte sudoarea, de cealaltă berea. (n.aut.)

corpul se dezlănțuie), muzicienii accelerează ritmul, *shite*-ul bate puternic din picioare făcând mișcări violente de perucă și răsuciri furioase... Atunci spectacolul *no* atinge un zenit al supraexpresivității pentru ca, apoi, să se domolească și să pună mai bine în valoare virtuțile calmului regăsit. Aceste accese de furie îi permit să restaureze măsura, trecător abandonată. Putem recunoaște aici aceeași articulație între limită și depășirea ei fulgerătoare ce o practică Racine în *Fedra* și *Berenice*.

Kabuki-ul, dimpotrivă, face din risipă regula sa de aur fiindcă acest *anti-no* explicit caută să seducă de la bun început, să fascineze și să strălucească. Este o „artă barocă" după cum o indică și numele său. Aici se pune la contribuție toată dotarea scenei, se practică lupte sângeroase și sinucideri patetice pentru că legea va fi pentru totdeauna aceea a excesului. Exces ce interzice orice asimilare cu un teatru al cotidianului, al normalității. Nu îl caracteriza Ayame pe actorul de *kabuki* ca fiind „trei zecimi om și opt zecimi demon"? Ne aflăm aici în regatul lipsei de măsură. Dacă *no*-ul amintește de Racine, *kabuki*-ul trimite la Claudel, gata oricând să treacă scena prin foc și sabie, să resuscite capacitățile ei explozive și să desfășoare energii nebănuite. Nu este, oare, *Condurul de mătase* marele *kabuki* al teatrului francez? *Kabuki*-ul e claudelian.

În comparație cu teatrul *no*, raportul economie-risipă intervine și în *kabuki* dar răsturnat căci în interiorul efervescenței expresive proprie acestui fast scenic dominant, se detașează, uneori, clipe de singurătate, clipe de nefericire, când îndrăgostiții se pregătesc pentru moarte, când mama plânge sfârșitul fiului său. Economia, în *kabuki,* rămâne legată de prezența femeii, tânără sau bătrână... ea este aceea care aduce o pace trecătoare și introduce semnul discret, opus semnului exacerbat, amplificat și superb pe care îl cultivă stilul

eroic al războinicilor inepuizabili. Pe scena de *kabuki, onnagata* este cel ce prezervă economia. În cabină l-am auzit pe Tamasaburo spunând: „astă seară am fost mulțumitor de reținut".

În *no* economia se impune ca aspect principal în timp ce în *kabuki* acesta este risipa dar fiecare dintre cele două genuri acordă o șansă, fie și minimă, aspectului contrar în scopul de a cultiva o dialectică internă din care Zeami ca și Ayame fac virtutea supremă a oricărui spectacol împlinit. Nu contează dacă asistența este aristocratică sau populară.

În jurul acestui ax s-a cristalizat în Japonia conflictul dintre tradiție și avangardă, căci prima, asimilată exercițiului sistematic al economiei semnelor, a generat reacția perturbatoare a artiștilor moderni, adepți ai supralicitării expresiei, ai largilor deschideri eliberatoare, ai refuzului absolut al simțului măsurii. Mai excesivă decât oricare alta, avangarda japoneză, de la Terayama la Hijikata, de la teatru la dans, a ridicat excesul la rang de ultimă șansă a renașterii.

A VEDEA

În *Țara zăpezilor*, romanul lui Kawabata, un profesor japonez, Shimamura, îndrăgosit de occident, se hotărăște să-i studieze dansul fără a-l vedea ca și cum s-ar fi temut să nu piardă puritatea propriilor sale proiecții despre acesta, ca și cum vocația realității n-ar putea fi decât să dezamăgească imaginea forjată de spirit. Profesorul care avusese legături strânse la început cu dansul japonez, a cărui știință o stăpânea,

și ale cărui taine le poseda, nu deviază decât după aceea pentru a se consacra, pornind exclusiv de la „erudiția livrescă", dansului occidental. El se obstinează să întrețină cu acesta o perfectă relație mentală, opusă relației concrete, imediate, avută cu dansul japonez. Astfel, Shimamura, pornind de la încrederea în cuvinte, construiește versiunea sa utopică despre dansul occidental. Uituc încăpățânat al concretului, cu ochii ațintiți spre o frumusețe străină, el se angajează pe calea unui ideal intelectual, perspectivă teoretică pe care doar gândirea o putea imagina.

În schimb, artiștii occidentali, mult mai realiști, de la Craig la Meyerhold și Eisenstein, și de la Brecht la Artaud, doar când *au văzut* teatrul oriental au resimțit șocul estetic. Fiecare dintre ei admite că *vederea*, niciodată lectura, le-a revelat ceea ce acest teatru conținea, într-adevăr, ca excepțional. Lui Meyerhold, tot bagajul său teoretic, documentarea lui, toate i s-au părut superficiale față de spectacolul *kabuki* la care asista, la Paris, pentru prima dată. Atunci, recunoaște el, „mi s-a părut că n-am citit nimic, că nu știam nimic despre *kabuki*". Eisenstein, încă și mai avansat decât Meyerhold în cunoașterea Japoniei, a resimțit și el nevoia *să vadă* turneul lui Ichikawa Sandonji pentru a sesiza, în fine, mecanismele spectacolului *kabuki*. Brecht pentru China, Artaud pentru Bali, s-au inspirat din faptul de a fi *văzut* actorul dansator care le-a apărut ca model exemplar, facilitând astfel formularea propriului lor program teatral. Claudel însuși nu a putut scrie *Connaissance de l'Est* decât după ce a resimțit vraja teatrului *no*.

Artiștii japonezi, la rândul lor, lansându-se în căutarea a ceea ce e nou au resimțit aceeași nevoie de cunoaștere directă, nemediatizată a teatrului occidental. De exemplu, Osanai Kooru nu a accelerat inserția modelului teatral european decât după ce a traversat principalele capitale, de la Moscova la Paris. Programul său, bazat și pe cunoașterea livrescă și pe

experiența concretă, îl va duce la instituirea genului *shingeki*, teatru *a l'occidentale*, începând din anii '20.

O distincție meritată făcută: artiștii occidentali, în cea mai mare parte, au beneficiat de o cunoaștere „evenimențială" a scenei japoneze; o actriță de la începutul secolului, Sada Yacco, câteva turnee urmând calea Nordului, cu Moscova și Berlin drept capete de pod, se află la originea acestor surprize radicale... Viziune meteorică. Artiștii japonezi, dimpotrivă, practică mai curând impregnarea și durata — Copeau va avea un asistent japonez — căci ei revin la Tokyo după sejururi prelungite în occident. Dacă văzul artistului european se lasă uimit de evenimentul oriental, cel japonez preferă maturizarea lentă și familiarizarea progresivă. Urmările survenite vor purta amprenta acestor două moduri de contact, căci, dacă la occidentali revelația japoneză va avea efecte imediate, distincte, reperabile pe planul mutațiilor estetice personale, la japonezi, lungile lor șederi în Occident sfârșesc prin a impune un gen teatral astăzi pe deplin integrat: *shingeki*.

Shimamura refuză să vadă dansul occidental pentru a-l constitui astfel și mai bine în proiecție mentală; artiștii, însă, nu pot să se definească efectiv în raport cu teatrul Altuia fără a-l vedea. Viziunea lor nu ține de o puritate a idealului, ea este concretă și servește drept reazem pentru ameliorarea exercițiului curent al scenei naționale sau pentru reformularea marilor axiome teoretice. *A vedea*, inconturnabilă obligație pentru omul de teatru.

A vedea sau *a gândi* o practică: alternativa poate apărea în sânul aceleiași culturi iar răspunsul pe care mi l-a dat într-o zi Masao Yamaguchi asupra genului de teatru pe care îl preferă, mi-l amintesc mereu: „La *no* îmi place să mă gândesc, *kabuki*-ul îmi place să-l văd." Două plăceri: aceea a proiecției și aceea a experienței, a imaginarului și a trăitului. Spectatorul ce sunt

ar putea parafraza formula prietenului japonez: „la tragedie îmi place să mă gândesc, pe Shakespeare îmi place să-l văd".

IGNORANȚA BENEFICĂ

De-a lungul veacurilor artiștii au avut șocul revelator al teatrului străin pe fondul accesului incomplet la întreaga sa plenitudine. Nici Brecht, nici Artaud, nici Claudel, nici Yeats nu posedau cunoștințe culturale sau lingvistice, familiare oricărui spectator informat din China, Bali sau Japonia. Ei vedeau imagini fără a înțelege cuvintele, admirau gesturi fără a le cunoaște codurile. Și totuși, ei au fost spectatorii geniali ai secolului. Fără îndoială, intuițiile lor au țâșnit dintr-o „așteptare critică" pe care o purta fiecare în sine. „Așteptarea critică" este așteptarea artistului revoltat împotriva artei timpului său ori a culturii sale, artist care, datorită teatrului străin, ajunge să identifice astfel obiectul căutărilor sale. Acesta este invocat ca martor în procesul intentat scenei occidentale. „Așteptarea critică" este plămada cu puterea de a zămisli texte vizionare, hrănite de revelația teatrului oriental.

Desigur, Claudel sau Brecht, Artaud sau Yeats nu ignoră sistemul de gândire ce guvernează civilizațiile ale căror spectacole ei le admiră; dar acești refugiați la umbra marilor forme tradiționale ale Orientului nu le puteau apropia decât contururile. Fără acces la realitatea detaliilor, le era inaccesibil raportul între un gest și un cântec, între vechimea unui semn și geniul unui interpret. Privirea lor nu poate fi decât imprecisă, incertă și astfel poate, pentru că, parțial dezinformați,

acești spectatori în stare de „așteptare critică" au putut transforma teatrul oriental într-o utopie productivă.

În spectacolele orientale există destul concret pentru a însufleți imaginația dar, în același timp, suficientă opacitate pentru ca lectura etnografică să nu funcționeze. Marii vizionari au scris, deci, despre obiecte care, în același timp le fugeau printre degete, dar confirmau dorințele lor născânde. Textele ce atestă șocul asiatic trăit se ivesc din încrucișarea dintre proiecție și incompetență.

Antoine Vitez făcea uneori apel la un exercițiu hazardat, acela al lucrului pe teatrul *no*, fără ca elevii săi să se fi înarmat cu informații preliminare. Lipsit de cunoaștere, dar și de ghid, grupul nu urma atunci decât drumul marcat de cuvinte. Vitez se plasa în climatul unei incertitudini fecunde, fiindcă dorea să pornească de la text, fără să cunoască forma dramatică prestabilită, după cum, de asemenea, Claudel descoperea *no*-ul fără a se putea bucura de splendoarea textului. Astfel, spiritul, suficient de detașat, poate circula de la o lume la alta inventând „clasicii altora". Când în fața teatrului oriental spectatorul european păstrează o benefică doză de ignoranță iar actorul un just procentaj de dezinvoltură, există șansa ca acest orient să-i fecundeze și nu numai să-i informeze. Întâlnirea se realizează, astfel, fără uitare de sine și nici dizolvare în celălalt; ea se plasează pe un teritoriu al tranzacției, al amestecului, al impurității, pe scurt, teritoriu ce înlesnește schimbul. Și prin aceasta chiar și nașterea.

BRECHT ŞI JAPONIA

Japonia te duce adesea cu gândul la Brecht. Anumite detalii, accente revelează o înrudire pe care am resimţit-o în toată semnificaţia ei... Într-un muzeu de artizanat, o caligrafie ce servea drept deviză părea descinsă dintr-un poem brechtian: „utilitatea este egala frumuseţii".

Chiar în limbă descoperi un „spirit brechtian" pentru că aici orice conversaţie apelează la preciziune în tot ce priveşte situaţia interlocutorului, vârsta, statutul social. „Contextul luminează totul" — scrie Breque, căci japoneza este „o limbă lococentrică" în care subiectul trebuie să se definească de fiecare dată în raport cu un ansamblu de date precise. Spunând aceasta, enunţăm principiul însuşi al gândirii brechtiene, suspicioasă faţă de cuvintele care uită particularul, cuvinte prea înclinate spre general.

Tehnicile de distanţare se regăsesc toate, în Japonia (nu contează că pentru public ele nu afectează iluzia în aceeaşi manieră ca şi pentru noi)... Dar niciodată nu le-am recunoscut mai mult decât în *rokyoku* — melodii din Osaka — veche formă de spectacol în curs de dispariţie. Pentru această liturghie a vieţii de fiecare zi, povestitorul alternează dramaticul — el joacă personaje şi acţiuni — cu epicul, cântând acompaniat de un interpret de *shamisen* ascuns în spatele unui panou.

Într-o atât de evidentă alternanţă a dramaticului cu epicul la un singur actor, poţi recunoaşte fără dificultate o versiune arhaică a distanţării, prezentată ca pe o masă de montaj. De altfel, pentru un Antoine Vitez sau Peter Brook distanţarea funcţionează cel mai bine în spectacole simple — spectacolele de amatori.

MESAJUL LUI EISENSTEIN

Marginea scenei japoneze este investită cu sens şi nu putem face distincţia clară, atât de familiară omului de teatru occidental, între *în scenă* şi *afară din scenă*. Periferiile, în ţările fără centru, sunt decisive. Ele nu au nimic subaltern iar ocupanţii lor, nimic secundar. Aceasta l-a surprins pe Eisenstein care a crezut că descoperă în *kabuki* un model de activitate artistică refractară ierarhiilor Europei; pentru regizorul rus, fiecare artă folosită în *kabuki*, ba chiar fiecare artist, îşi exprimă vocaţia fără a se plia vreunei autorităţi superioare. Ei îşi au autonomia lor care le înlesneşte înscrierea în acest ansamblu unde ierarhiile sunt absente iar dominaţia exercitată de centru nu are drept de cetate. Bazându-se pe această lectură a teatrului *kabuki*, Eisenstein se angajează în apărarea cinematografului sonor în momentul apariţiei lui fiindcă, precizează el, acesta nu pretinde în mod imperativ subordonarea imaginii de către banda sonoră şi admite că în Japonia este practicat contrapunctul. În cinematograful sonor nu este deloc vorba de a instaura o autoritate căci paritatea este aceea care trebuie să dicteze. Numai această paritate permite cinematografului sonor să se sustragă capcanelor realismului mimetic, având în vedere că sunetul şi imaginea dialoghează liber, fără ca vreunul să se impună celuilalt. *Kabuki*-ul va inspira lui Eisenstein acest model de relaţie şi, asemenea lui Brecht, el integrează Orientul în dezbaterile cele mai acute din Europa anilor '20.

Dar textul lui Eisenstein, sunt convins, conţine un mesaj mai ascuns, strict codificat, un mesaj politic de data aceasta. Artistul de geniu care înţelesese demult strategia şireteniei în ţara sovietelor se sprijină pe exemplul *kabuki*-ului pentru a

strecura pe neobservate convingerile sale cele mai intime, adică cele mai primejdioase. Într-un moment în care discursurile oficiale nu conteneau să elogieze doctrina centralismului democratic, veritabil focar al totalitarismului stalinist, Eisenstein apără o artă venită din Japonia pentru tot ce oferea ea ca forță de a rezista autorității centrului. O artă a cărei esență însăși reclamă constant punerea în discuție a autorității unice, o artă a reevaluării permanente a raporturilor de forță. Nimic mai potrivnic stalinismului inchizitorial și nimic mai riscant decât a afirma asemenea convingeri! Dar Eisenstein a îndrăznit s-o facă utilizând *kabuki*-ul drept ecran așa cum, mai târziu, Buharin a făcut apel la Shakespeare când și-a încheiat autocritica, strivit de forcepsul torturii, prin celebrele versuri ale lui Richard II dinaintea depoziției sale ordonate de Bolingbroke, asimilat stăpânului din Kremlin[1]. Orice dictatură suscită rafinamentul unor astfel de mesaje cifrate în care nevoia de adevăr se însoțește cu speranța de a trăi, în care curajul și lașitatea se confundă. Mesajele din vremuri de ciumă, lansate pentru cititorii ce vor veni.

KABUKI LA THEATRE DU SOLEIL

Kabuki-ul nu mi-a evocat *Théâtre du Soleil* decât în prima zi, în fața la Minami-za, celebră sală de teatru, din Kyoto. Niciodată după aceea. Modelul și versiunea lui transformată de către Mnouchkine pentru patru piese de Shakespeare au

[1] Shakespeare, *Richard al II-lea*, act. IV, scena 1 (n.ed.).

rămas distincte, aproape străine unul de celălalt ca și cum ar fi existat între ele un prag, o frontieră. Realitatea spectacolului japonez, îndelungata sa experiență, nu aducea mai nimic pentru înțelegerea proiectului Shakespeare de la *Théâtre du Soleil*. Mnouchkine a afirmat-o —problema sa era de a trata *kabuki*-ul ca o formă teatrală imaginară — dar numai călătoria în Japonia mi-a confirmat ceea ce la Paris mi se părea o abilitate orală. Desigur, pot fi reperate anumite împrumuturi și sesizate anumite răstălmăciri, dar aceasta numai după lectura unor cărți: între *kabuki* așa cum îl vedem și cel pe care l-a visat Mnouchkine se sapă distanța care există între document și povestire, între realitatea unei forme și ficțiunea sa. Acea expresie japoneză violentă și disparată prin care jocul seduce ochiul occidentalului în timp ce scenografia, aflată sub semnul *kitsch*-ului, îi rămâne străină, capătă, la *Théâtre du Soleil* o senzualitate plastică, o coerență necunoscută modelului de origine. La Mnouchkine, *kabuki*-ul ține de o altă estetică pentru că referința la Japonia produce ideea unui Frumos ireal și, cu toate acestea, plauzibil. De aici rezultă puternica sa originalitate, la mijloc de drum între vis și adevăr.

La începutul anilor '80, aceste spectacole Shakespeare au produs aceeași uimire vizuală ca *Baletele ruse* ale lui Djaghilev la începutul secolului căci ele întrețin cu Japonia aceeași relație decorativă ca acestea din urmă cu Rusia. De altfel, forța lor de șoc exersată de la Paris la San Francisco, se explică prin rațiuni polemice înrudite: dacă Djaghilev voia să restaureze o plăcere pur teatrală a textilelor, culorilor, spațiilor, după supremația naturalismului, veritabil cioclu al plăcerilor plastice ale scenei, Mnouchkine acumulează toate bucuriile materiale ale teatrului, cromatismul acestora, seducția lor tactilă într-un moment în care autoritatea scenei brechtiene se apropia de sfârșit. De fiecare dată exuberanța unui teatru excesiv

regăsește sursele Frumosului și încheie, astfel, un ciclu atins de epuizare, un ciclu „materialist".

Dacă în adaptarea *kabuki*-ului pe care o practică *Théâtre du Soleil* imaginația depășește exactitatea, în adaptarea realizată la Paris de marele maestru Ennosuke cu *Cocoșul de aur*, citatul prea direct ne permite să localizăm cu ușurință grefele operate. Ceea ce la Mnouchkine și la scenograful său Guy Claude François era de ordinul imaginarului, devine la Ennosuke moneda de schimb pentru o tranzacție îndoielnică: miraculosul rus fiind de acum banalizat, se poate căuta echivalentul lui de azi, adică exotismul oriental. Mnouchkine făcând teatrul *kabuki* de nerecunoscut — cele câteva urme care supraviețuiau, abia permiteau localizarea — restaura Frumosul în teatru, Ennosuke păstrându-l ca atare — semne, costume, machiaj, sunt aproape permanent localizabile — procedează la un transplant mecanic, fără organicitate, nici suplețe. Între cele două versiuni distingem întreaga diferență ce opune utilizarea teatrului *kabuki* ca matrice a unui nou proiect și apelul la *kabuki* ca la o sursă de citate. La Mnouchkine este vorba mai mult de o ficțiune decât de un împrumut, de o utopie decât de un mod de întrebuințare.

VIZIUNEA LUI GENET

Oricât ar părea de surprinzător, Genet care nu a văzut, nici cunoscut Orientul, îl intuiește în viziunea sa despre teatru. Ceremonialul, așa cum îl formulează în *Scrisorile* sale către Roger Blin sau în prefețele și notele sale, se apropie de expresia teatrului tradițional japonez și această înrudire atât de puternică, deși aparent întâmplătoare, nu ne poate lăsa

indiferenți. Exigențele lui Genet par ieșite direct dintr-un cod nipon al teatralității. Genet, în absența oricărui contact concret, fără a-l cunoaște nicicum, aspiră într-un anumit fel la *kabuki* și la excesul său. La somptuozitatea lui. Aici se produce întâlnirea dintre idealul unui scriitor și o formă care, a priori, îi este străină. Ceremonialul despre care vorbește Genet nu este grec ci japonez. A pune în scenă operele sale pornind de la această observație înseamnă nu a imagina un ceremonial — lucru totdeauna sortit eșecului — ci a folosi ceremonialul adaptându-l în ceremonial imaginar, în același mod în care l-a adaptat Mnouchkine pentru ciclul Shakespeare.

Genet cere ca Frumosul să se împlinească pe scenă fără prejudecăți veriste, nici preocupări cotidiene. Teatrul se situează, pentru el, nu la marginea vieții ci la aceea a morții. Pentru a ajunge acolo, dintre mijloacele la îndemână doar hiperbola poate oferi soluția adecvată. Dar, imaginându-și un astfel de teatru, Genet parcă descrie un *kabuki*. De exemplu, atunci când visează la costume care să fie „monumente excesive, greu de purtat" sau, la fel de bine, când cere ca aceleași costume „să fie exagerate dar nu de nerecunoscut", Genet se apropie de *kabuki* care a procedat la o asemenea dilatare teatrală a costumelor de curte. El regăsește nu numai spiritul unei forme, ci și principiile ei.

În ce privește actorul, Genet reclamă refuzul gesturilor comune în favoarea unui alfabet de poziții convenționale, făcute pentru scenă, poziții pe care actorii trebuie „să le învețe". Dar, în afara acestor exigențe despre care am putea spune că se potrivesc oricărui teatru oriental, Genet formulează o altă exigență care trimite în mod direct la *kabuki*. De exemplu, atunci când sugerează ca „fiecare actor să-și șlefuiască până la strălucire gesturile și râsul". Cuvintele convin în special actorului de *kabuki* care, înainte de a ieși din scenă, se expune pentru ultima dată într-un stop-cadru somptuos pe podul de

flori. Genet nu formulează decât o intuiție: dar de unde este ea născută? din ce vis de teatru comun?

Fețele, în viziunea lui Genet, nu vor fi mascate ci pictate astfel încât teatralitatea lor să fie exacerbată, fără a sacrifica, însă, dinamica fizionomiei. Sub machiaj se recunosc mușchii și, astfel, dilatarea expresiei nu produce imobilitate. Între dilatare și imobilitate trebuie menținută o tensiune: obrazul pictat și nu masca, *kabuki*-ul și nu *no*-ul, iată ce reclamă Genet... Mai mult, încă un accident intervine pentru a reconfirma această imprevizibilă întâlnire căci Genet vrea, în spirit oriental, ca machiajul să nu fie numai violent dar și „asimetric". A respinge simetria înseamnă a recuza o cultură. O civilizație. Civilizația occidentală a centrului.

Genet refuză obscuritatea dar într-un alt sens decât Brecht. Scopul nu consistă la el în a denunța iluzia cât a spori responsabilitatea față de un ritual, a nu admite nici dezertări, nici camuflaje. Lumina impune actorului un veritabil contract moral căci „îi va face rău — spune Genet — dar fiind atât de puternic luminat, asta îi va crea, poate, obligații". Supremația obscurității dispare în favoarea acestei insuportabile și dificile lumini care nu ascunde nimic și revelează totul, fără a diminua cu nimic puterea ceremonială. Actorul nu-și va atinge scopul decât în plină lumină fiindcă obscuritatea separă și doar lumina unește. „Reflectoarele sunt necesare pentru a instaura complicitatea". Lumina are o altă vocație decât la Brecht. Sensul tehnicii depinde de programul estetic general.

În ce privește relația publicului cu spectatorul, Genet propune acea libertate de mișcare ce a devenit o regulă în Orient. „Ar trebui să se poată intra și ieși în plină reprezentație fără ca asta să jeneze pe cineva", scrie Genet care, din nou, redescoperă atmosfera teatrului asiatic. Într-un climat de lumină și destindere, de responsabilitate față de ceremonial dar și de crispare la nivelul recepției, Genet vrea să unească în același act teatral *supradimensionarea* și *frumusețea* pentru ca

acestea să elimine împreună expresia realistă încorsetată, improprie exigențelor acestei teatralități fascinante pentru oricine îi resimte atracția. Accesoriile ca și gesturile „noi le-am dori foarte ample" — sugerează Genet, reclamând mereu, în aceeași ordine de idei, eliminarea urâtului căci în teatru chiar ceea ce e abject trebuie „să vrăjească, să uimească mereu prin eleganță". Este legea oricărui teatru tradițional oriental. Brecht vorbea despre „zdrențele de mătase" ale unei bătrâne nebune la Opera din Pekin, Genet vorbește și el de „cârje împodobite cu panglicuțe de catifea purpurie". Realul, oricât ar fi de teribil, se supune convențiilor teatralității, suprema garanție a nimicirii principiului mimetic.

Teatrul tradițional japonez cultivă travestiul. Nu numai bărbații dar uneori și femeile s-au constituit în grupuri din care celălalt sex este exclus. În dansurile străvechi, *omoé* sau *buyo* însușirile masculine și feminine devin interșanjabile ca și cum teatrul ar fi instaurat un corp cu granițe fluctuante, nu un corp imaginar de dinaintea separării sexelor, ci un corp ideal capabil să transgreseze, să surmonteze sexul pe durata unei reprezentații. În același spirit, pentru Genet, „actorii, trebuie să se asume ca aparențe, neîncetat impregnați de feminitate sau de contrariul ei, gata, oricum, să joace până la abjecție virilitatea sau opusul ei, ceea ce, în orice caz, trebuie jucat". Cei care ajung acolo sunt cei ce acceptă „să lucreze în fața oglinzii, nu ca niște *gigolo*, ci ca niște actori". Travestiul, nu ca narcisism ci ca verificare a vocației teatrale — iată ce vrea Genet, posedat de nostalgia *onnagatei* care a făcut gloria teatrului *kabuki*.

Genet are, de asemenea, și intuiția actorului pe calea fără întoarcere; odată rolul încheiat, el nu mai revine pe scenă pentru a accentua îndepărtarea de real. Teatrul continuă astfel să supraviețuiască precum un miraj a cărui experiență a fost consumată, dar care refuză să-și dezvăluie irealitatea, căci, după plecarea definitivă a actorului „cu toate că fiind sub vraja

a ceea ce se întâmplă, continui să-l regreți mult timp după dispariție". Protecție a unei viziuni care s-a încarnat.

În afara acestor similitudini de natură mai degrabă morfologică — s-ar putea adăuga, de asemenea fastul ca distanțare — există încă una, globală, care se impune. Ceremonialul la care visează Genet, acela pe care Monique Borie l-a analizat într-un volum dedicat locului miturilor în teatrul contemporan, nu are valoarea ce le este acordată de societățile tradiționale. El se prezintă ca o celebrare a nimicului, este un ceremonial-simulacru, mai aproape de *a părea* decât de *a fi*. El nu caută să stabilească un contact cu puterile supraumane ci, mai curând, se reînvie splendoarea vechilor imagini mitice. Posesia, aici, e de natură estetică. Astfel se confirmă înrudirea lui Genet cu teatrul *kabuki* care, încă de la origini, nu a fost altceva decât versiunea profană a teatrului ritual. Genet nu încearcă să învie o forță ci să suscite o seducție, seducție veninoasă a teatrului, teatru al excesului. Genet și *kabuki* se regăsesc grație unui ideal comun: frumosul violent, sălbatic, agresiv, obținut prin exacerbarea puterilor scenei.

GOETHE ȘI MIZOGUCHI

În *Anii de ucenicie* tânărul Wilhelm Meister se împlinește cu ajutorul teatrului. Jucând cu o trupă ambulantă de-a lungul și de-a latul Germaniei, el își încheie procesul de formare interpretând Hamlet. Shakespeare l-a ajutat dar el a ajuns până acolo doar asumându-și riscurile insecurității și pericolele unor trupe de bâlci. Între viață și scenă există o continuitate și o influență. Același lucru îl povestește Mizoguchi în *Povestea crizantemelor târzii* unde moștenitorul unei mari familii de

actori *kabuki* nu parvine să onoreze prin jocul lui gloria numelui său decât după ce s-a pierdut prin teatre mizerabile, după ce a înfruntat rușinea și confuzia. În aceste două opere ce vorbesc fiecare despre formarea prin teatru pentru teatru, există, la origine, o plecare, o separare. Eroul părăsește o familie pentru a se amesteca în alta, boemă, carnavalescă, familia comedianților. Aici, formarea ființei se realizează prin reacția pe care mizeria morală a acestei comunități itinerante o provoacă tânărului actor în căutare de sine. Experiența teatrului ambulant ca experiență de viață produce un salt etic.

În ultimul timp, Brook a afirmat și a căutat adesea legătura dintre calitatea ființei și calitatea artei, între viață și scenă. El se apropie astfel de Goethe dar și de Mizoguchi: ființa actorului hrănește talentul.

Se poate presupune că exercițiul teatrului ameliorează ființa: influența nu se produce în sens unic ci în dublu sens. Convingerea că ceea ce relevă actorul nu e numai amploarea talentului său ci, deopotrivă, și portretul său secret (se poate observa aici refuzul de a reduce teatrul la o artă a disimulării) legitimează dorința de integrare a biograficului în jocul actorului. Viața pregătește pentru teatru iar teatrul pentru viață. Totdeauna pe un fond de probitate morală. Fondatorul *no*-ului, Zeami, îi deprindea pe actori cu ideea că „a acționa cu justețe și sinceritate este cauza care asigură răspândirea în lume a Florii minunate cu cele zece mii de virtuți". De la Goethe la Mizoguchi și de la Zeami la Brook, regăsim o viziune înrudită: aceea a actorului ca ființă pe cale de formare. Ea e opusă celeilalte viziuni a actorului ca ființă disponibilă, extravagantă și simplu ludică. Orice discurs despre actor sfârșește prin a evoca omul care este, care trebuie sau ar putea să fie. El rămâne inseparabil de un model și de o conduită morală.

BROOK, VITEZ ŞI „PĂSĂRILE JAPONEZE"

Cum să reprezinţi o pasăre? Întrebare la care Brook şi Vitez au căutat fiecare un răspuns. Unul cu *Conferinţa păsărilor* de Attar, celălalt cu *Bâtlanul* de Axionov. Brook a adoptat fără ezitări principiul coexistenţei dintre om şi pasăre: actorii care mânuiesc marionetele păsărilor ne permit să vedem în acelaşi timp silueta miniaturizată a păsării şi pe aceea, reală, a actorului. În teatrul *no* găsim adesea aceeaşi soluţie. Tânărul actor îmbrăcat în alb şi cu faţa nemascată ce joacă rolul principal în *Bâtlanul* lui Zeami poartă pe creştet modelul redus al păsării. Paşii de dans, mişcarea, fluiditatea deplasărilor, au ceva particular dar numai marioneta bâtlanului reuşeşte să precizeze ceea ce actorul nu poate decât să sugereze: specia păsării. Aici e accentuată fixitatea raportului dintre bâtlan şi actor în timp ce Brook le făcea să joace alternativ până la dispariţia progresivă a marionetei în favoarea corpului uman. Cu toate acestea punctul de plecare este acelaşi.

Când a montat *Bâtlanul* de Axionov, Vitez a agăţat pe bustul actriţei aripi uriaşe, metonimie a zborului păsării. Nu mai era vorba de *om* şi de *pasăre,* ci de *omul-pasăre.* În timpul unui program de *gagaku* am întrezărit aceeaşi soluţie pentru dansul păsărilor: dansatorii, cu aripi pe spate, se mişcau în armonie cu sonorităţile unei muzici străvechi. Erau şi ei nişte *oameni-păsări* dar, dacă la Vitez actriţa avea obrazul descoperit, ei şi-l ascundeau în spatele unui tul alb. Dincolo de deosebiri, „păsările" din Japonia ne amintesc de „păsările" din teatrele noastre. Ele se „re-gândesc" reciproc, la fel ca miturile care, cum spunea Lévi Strauss, se regândesc între ele.

YOSHI ŞI TOSHI

Această homofonie, neapărat comică, homofonie ce evocă cupluri celebre din filmele mute cu Stan şi Bran, nu are nimic dintr-o farsă. Ea provine din echipa lui Peter Brook şi desemnează doi dintre membrii săi, japonezi. Primul, Yoshi, se află aici încă de la început, de pe vremea repetiţiilor cu *Furtuna,* din 1968, de la Round House; celălalt, muzician, Toshi, a fost cooptat mai târziu. Yoshi stă pe scenă, Toshi, pe margine. Co-prezenţa lor se va impune mai ales o dată cu *Mahabharata.* Yoshi şi Toshi, nici unul nici celălalt nu aparţin cu totul teatrului. Iar această incertitudine constantă le dă o dimensiune stranie: ei par a fi de aici şi de aiurea, sunt „plutitori", pentru a folosi un epitet just al lui Yoshi Oida din cartea sa autobiografică. Dar *plutitor* rimează cu *mişcător.* Cu Yoshi pe scenă şi Toshi într-un colţ al ei, Brook reconstituie în filigram esenţa spectacolului *no,* umbră îndepărtată a acestuia pe care o recunoşti, uneori, când privirea se aburește şi amintirile năvălesc.

TRANSFORMĂRILE *DOAMNEI DE SADE*

La începuturile sale, Mishima a iubit Occidentul în expresiile lui cele mai contrastante, fiind pasionat după celebra idilă *Daphnis şi Chloe* pe care a adaptat-o în *Tumultul valurilor,* după cum mitologia lui Sade i-a inspirat o piesă, jucată adesea, piesă în care şapte femei îl aşteaptă chiar pe marchiz. Aceasta

nu are nimic dintr-o așteptare agitată sau tulbure pentru că eroinele tricotează o veritabilă atmosferă marivaudiană iar Mishima pare să-și fi însușit celebra frază a lui Patrice Chereau: „Marivaux a deschis ușa și Sade a intrat". În salonul plin de dantele amenințarea vine dinspre Marele Exterior, iar interiorul feminin adăpostit de budoar pare asemenea unei citadele asediate de către erou care, în final, pe ultima replică, își anunță sosirea. Cum să interpretezi o asemenea „contrafacere" explicită a unei piese din secolul al XVIII-lea? Poți ignora, într-un spectacol originea japoneză a autorului și contemporaneitatea operei? Fără îndoială, dar atunci, *Madame de Sade* nu va apare decât ca o operă secundară, asemănătoare pastișelor japoneze din pânzele de debut ale lui Van Gogh. Dacă le scoatem din Muzeul din Amsterdam și le expunem în afara contextului, energia lor conflictuală, este dezamorsată și ele se înscriu, modest, printre operele subalterne inspirate de Hokusai. Neidentificată, *Madame de Sade* ar putea fi asimilată unui sub-Marivaux, căci nici dialogul nu are rafinamentul acestuia, nici intriga cruzimea lui. Această ultimă ipoteză nu are decât o valoare teoretică căci întotdeauna copia, la o analiză atentă, sfârșește prin a-și denunța originile dubioase. Aici autentificarea lucrării interesează pentru că trimite la o contextualitate ce cere a fi pusă în scenă.

Este ceea ce a înțeles Sophie Loukacevski într-un admirabil spectacol iar soluția adoptată are încă și astăzi o valoare exemplară. Regizoarea a decis să opereze o răsturnare și să trimită pastișa la expeditor. Astfel, acestui fals *secol XVIII* creat de Mishima, regia i-a răspuns printr-un fals *kabuki* în care șapte actori francezi joacă cele șapte doamne ale lui Mishima. Pe scena occidentală răsărea brusc figura multiplicată a *onnagat*-ei.

Luxul scenografiei lui Yannis Kokos evoca, totodată, laboratorul pasiunilor marchizului de Sade și splendoarea mătăsurilor din *kabuki*, în timp ce interpreții nu încercau nici să-și ascundă condiția lor masculină, nici să o afișeze cu agresivitate. Scopul consta în a refuza deopotrivă și iluzia unui adevărat *kabuki* ca și provocarea unui simplu spectacol de travestiuri. Nici dispariția într-o formă de împrumut, nici violența unei homosexualități exacerbate. Făcându-le în mod egal prezente, niciodată invazioniste, spectacolul constituia din poziții nobile și toalete somptuoase, din oglinzi și reflexele lor, portretul lui Mishima sedus de marchiz și definitiv posedat de Japonia, îndrăgostit de bărbați și nostalgic al feminității a cărei esență *onnagata* o va încarna pentru totdeauna.

UN „BARBAR" LA *NO*

Când începi să te lași legănat de splendoarea dansurilor din *no*, cu pașii lor bine calculați și mișcările strict prevăzute, *shite* pare că reia din timpuri străvechi aceleași traiectorii, iar muzicienii lansează aceleași strigăte. Acesta este cerul kantian al teatrului *no* pe care îl scrutezi în semiobscuritatea sălii unde oamenii în vârstă somnolează, consultă libretele și, uneori, ridică ochii pentru a privi scena dindărătul ochelarilor groși. Posedată de către această frumusețe imobilă, uitând durata și departe de istorie, sala pare a trăi o clipă de eternitate. Mare îmi este surpriza în fața unei asemenea asistențe ce pare că nu influențează cu nimic spectacolul pentru că, citându-l pe Zeami, speri să descoperi în Japonia expresia faimoasei

concordanțe, adaptare a spectacolului la caracterul publicului din fiecare seară. La lectură, precizările maestrului fondator tulbură prin minuția lor cât și prin justețea lor confirmată de-a lungul câtorva secole. Câteva dintre aceste principii se regăsesc într-un mod mai puțin normativ în tradiția artizanală a Occidentului, tradiție pe care istoricii au asimilat-o prin ceea ce ne place să numim cultura teatrală a scenei europene. Alții, mai modești, le consideră drept legi ale meseriei... Tratatele lui Zeami vorbesc despre un *no* care nu disprețuiește relația cu spectatorii, niciodată reduși la o prezență inertă: o artă ce pare astăzi ruptă de orice determinism exterior a fost la origine o artă contextuală. Actorul trebuie să știe să-și adapteze jocul la exigențele nopții, să capteze natura publicului, să fie capabil să-i stârnească atenția sau să-l liniștească și aceasta, prin mânuirea abilă a complementarității dintre *yin* și *yang*. Oare astfel se asigură o adevărată reușită a spectacolului *no*? Frazele lui Zeami revelă o atenție extremă acordată asistenței, atenție ce pare astăzi pierdută. Ea supraviețuiește în *kabuki* unde interpreții nu ignoră niciodată sala a cărei febră încearcă s-o excite, desfășurându-și strălucit arta și uimind cu performanțele lor scenice. *Kabuki*-ul ascultă sala. El își asumă statutul de artă contextuală, încât sfaturile lui Zeami par să conteze mai mult pentru Tamasaburo decât pentru Kanze. Să fie adevărat? Mă întreb dacă nu este cumva iluzia spectatorului puțin avizat care sunt, spectator mai sensibil la bravurile *kabuki*-ului decât la vibrațiile subtile ale *no*-ului? Și-a abandonat, oare, *no*-ul principiile sau eu sunt cel care nu percepe „concordanța" subterană dintre planetele evoluând pe suprafața lustruită a scenei și bătrânii din sală ce captează celestele lor semnale? Parafrazând titlul cărții lui Henri Michaux, m-am întrebat dacă nu eram cumva „un barbar la *no*"[1].

[1] Trimitere la Henri Michaux, *Un barbare en Asie*, 1932 (n.ed.).

STRIGĂTE ȘI APLAUZE ÎN IMPERIUL NUMELUI

La sfârșitul unui program de *no* sau *kabuki* câteva aplauze răzlețe însoțesc plecarea actorilor, în timp ce publicul se îndreaptă deja spre ieșire cu o grabă pe care un occidental nu se poate împiedica să o asimileze unei impoliteți, dacă nu chiar unei grosolănii. Dacă persanii lui Montesquieu erau uimiți să vadă oameni bătând din palme în semn de mulțumire, aidoma copiilor când se bucură, în Japonia, dimpotrivă, această precipitare finală, această absență a separației dintre teatru și viață, îl surprinde pe european, căci ce sunt aplauzele dacă nu frontiera ce izolează spectacolul? Aici ele durează puțin și par a fi mai curând un obicei străin ce este acceptat, dar numai pentru a se debarasa cât mai repede cu putință. La ieșire, plasatoarele mulțumesc spectatorilor că au asistat la reprezentație dar nimeni nu le răspunde în afara câtorva occidentali uimiți de această grabă colectivă. În câteva minute sala se golește, ușile se închid iar gurile de metrou par că nu vor putea înghiți mulțimea ce se revarsă asemenea unui torent de primăvară. Astfel se încheie o zi de teatru clasic în Japonia.

În teatrul *no*, nici măcar după un dans spectaculos ori un superb recitativ nu intervine vreun semn de satisfacție care să întrerupă spectacolul. Liniștea domnește. (În timpurile străvechi nu se aplauda deloc la reprezentațiile *no*). Dar să nu uităm că și în Occident, calitatea liniștii vorbește despre veritabilul impact al scenei asupra sălii. Francis Poulenc prefera excitației din sălile de concerte, pacea reculeasă care, într-o catedrală, aduce un omagiu muzicii. Brook în *Spațiul vid* distinge spontaneitatea aplauzelor de energiile liniștii, dovadă mult mai adâncă a efectului unui spectacol. Într-o zi, la sfârșitul unui spectacol *no* în care *shite* era jucat de cel mai

tânăr dintre frații Kanze, am văzut câteva mâini pregătite să aplaude dar care, în ultima clipă, s-au abținut. De obicei, *shite*-ul este aplaudat atunci când se îndreaptă, lent, spre pragul dispariției. Apoi, aplauze răzlețe îi însoțesc pe *waki*, pe *tsure*, personajele secundare, și, în sfârșit, pe muzicieni ca ansamblu (nu este aplaudat un anume instrumentist, ci întregul grup, fiind explicit refuzată distincția între talentul unuia și al altuia). Aplauze fără febrilitate sau pasiune. Ca și cum publicul s-ar manifesta astfel mai puțin pentru a atesta plăcerea artistică pe care a resimțit-o și mai mult pentru a se trezi dintr-o profundă stare de visare pe care aplauzele o destramă.

Mă întreb dacă aceste aplauze abia schițate nu au influențat teatrul occidental al anilor '60—'70, un teatru care, revendicându-se din ritual, voia și el să limiteze, dacă nu chiar să excludă aplauzele. Aplauzele sunt nepotrivite când teatrul vrea să fie mai mult decât o artă: prin refuzul lor această dorință se afirmă. Teatrul *no* oferă un asemenea model dar poate fi el importat fără a produce astfel o negare artificială a obiceiurilor occidentale? Doar când spectacolul atinge o intensitate extremă, și aceasta nu este valabil decât pentru câteva spectacole, cele ale lui Grotowski în mod special, cenzurarea aplauzelor nu mai are un caracter straniu, deplasat, ci este acceptată ca și cum ar face parte din natura însăși a operei. Totuși, până și la Grotowski, în anii '60, s-au conceput veritabile strategii pentru a împiedica sau limita intervenția aplauzelor. Strategia cea mai frecvent utilizată provenea din teatrul oriental și consta în refuzul actorilor de a reveni... aplauzele se stingeau atunci de la sine. După aceea, zece ani mai târziu, teatrul european a redescoperit gustul pentru aplauze și cu ele tot ce îl leagă de tradiție: cadru, cortina, roșul și aurul. Aplauzele fac organic parte din memoria tradiției orientale.

Reprezentația de *no* nu se întrerupe, în schimb, cea de *kabuki* da. De exemplu, se aplaudă frenetic apariția unui star (dar obiceiul este de dată recentă) anunțată de zgomotul cortinei ce mărginește podul florilor al cărui punct ideal de expunere se află la trei zecimi de marginea scenei. Acolo se imobilizează într-un *mie*, un stop-cadru al corpului dezaxat, pentru a fi aclamat de sală. Se aplaudă, de asemenea, și după un dans strălucit sau, mai târziu, la ieșirea interpretului principal pe același pod al florilor. Se aplaudă frecvent, dar aplauzele nu angajează integritatea sălii: ele sunt disparate, neomogene. Nu se afirmă astfel un consens explicit ci, ceea ce observăm, este mai degrabă agitația unei săli ce reacționează neîncetat la spectacol. Publicul este febril, excitat, dar niciodată unanim.

De la balcon, un actor este salutat prin strigăte. Faimoasele *yago*, strigăte scurte, violente, explozive, amintind de acelea izbucnite din rărunchi, pe care le auzi în artele marțiale. Ele recompensează calitatea unei poze sau eleganța unui dans, dar, în același timp, comunică actorilor o energie pe care ei o apreciază mai mult decât aplauzele. Aceste strigăte, venind de la etajele de sus, le auzim neîncetat: ele manifestă entuziasmul galeriei. Un profesor nipon îmi mărturisea că își visează ca, la pensie, să-și petreacă ultimii ani strigând *yago*-uri alături de specialiști în *kabuki* pentru că *yago* cere îndemânare și forță, inteligență și știință. Suporterul trebuie să capteze și să urmărească *timming*-ul actorului căci altfel își ratează intervenția și, în loc să dinamizeze jocul, îl perturbă. A striga este o artă. O artă care se pierde și mulți recunosc: azi nu mai auzi *yago*-uri atât de precise ca pe vremuri. Declinul acestui obicei explică de ce anumiți actori de *kabuki* angajează din ce în ce mai des profesioniști de *yago*: în Japonia *yago*-ul și nu aplauzele atestă adevăratul succes.

Ce se strigă? De cele mai multe ori numele familiei de *kabuki* căreia îi aparține actorul — nume familiar experților — sau, uneori, lucru bizar, adresa personală a actorului, cartierul, locul de naștere. Toate acestea demonstrează amplitudinea informațiilor de care dispun suporterii. Mai banal se poate striga „Bravo!", „Tu ești cel mai bun!". (După război, în timpul ocupației americane, o serie de *yago* a rămas celebră: „Tu ești cel mai bun. Tu ești cel mai bun din lume. Tu ești Mc. Arthur!"). Dar ceea ce contează nu este atât ce se strigă, cât maniera în care se strigă, scurtimea acestor explozii sonore ce țâșnesc de la balcon, forța lor directă, imediată. Dacă se aplaudă în grup, de strigat nu se strigă decât singur; strigătul apare ca o fotogramă a sinelui. A relației corporale pe care o stabilește cu actorul. A energiei acestuia. Strigătul este vocația spectatorului japonez. „Nu voi ști niciodată să strig corect" — îmi spunea un prieten francez care, de zece ani, vede *kabuki* la Tokyo. „Și chiar dacă aș ști, n-aș striga pentru că nu se cuvine unui european". A striga se poate interpreta din partea unui occidental ca o dorință suspectă de a afirma o integrare pe care japonezii o consideră imposibilă. Rezervat japonezilor, uzajul strigătelor este moralmente interzis străinului, omului venit din afară. Sunt strigăte ce răsună în imperiul numelui, imperiul Japoniei.

În contextul spectacolelor tradiționale nu observăm manifestări comunitare puternice. La *kabuki* se strigă, se aplaudă, se fluieră: satisfacția se poate exprima printr-o varietate de manifestări, fără a se constitui, însă, în expresie colectivă, omogenizantă. Teatrul tradițional japonez este un teatru fără ovații, el nu produce acest efect unificator colectiv, imens, multiplu și teribil în care spectatorul se pierde. Nu vei auzi niciodată, într-o sală de *kabuki* sau *bunraku* vuietul de plăcere ce răsună din amfiteatrele de la Orange sau Verona.

În Japonia, la sfârșitul unei reprezentații, când se anunță interpreții care au jucat, se aplaudă numele actorului, este salutată abstracția unui nume mai degrabă decât realitatea unei ființe. În fond, se ovaționează arta actorului care și-a onorat un nume căci, dacă actorul dispare, numele persistă. În felul acesta interpretul de azi își împlinește datoria față de familie și tradiția artei sale. Când, la capătul reprezentației sunt clamate cu voce tare numele actorilor, întreg fetișismul onomastic al Japoniei se exprimă. Pe o scenă de *bunraku*, un *koken* anunță unul după altul numele manipulatorilor și muzicienilor, le recită ca și cum ar recita un poem al cărui ecou se prelungește până în culise. La auzul numelui său, fiecare mânuitor prezent pe scenă se înclină iar publicul aplaudă nu numai o performanță ci, în același timp și o apartenență sau, mai degrabă, modul în care performanța a onorat apartenența, în care arta a slujit *renumele*. La Issehala, unde am văzut un *no* în aer liber s-au aclamat numele fără ca actorii să-și facă apariția. Explicit se aplaudă astfel numai ficțiunea numelui. „Pentru un actor gloria numelui contează" — mi-a spus maestrul de dans Fujima. Capitală este pentru un actor ceremonia *shumei*, ceremonie de luare a numelui care înscrie arta sa trecătoare în dimensiunea istoriei. Prin nume el rezistă efemerului teatral. În primăvara lui 1985, timp de trei luni s-a sărbătorit acordarea celui mai prestigios nume din *kabuki*, Danjuro. Spectatorii resimt presiunea numelui, a atracției acestuia, a magnetismului său. Ei nu veneau doar ca să vadă un actor, ci și pentru a aduce un omagiu numelui său. Această fascinație explică, poate, și gustul japonezilor pentru mărcile celebre, pentru că, ce este marca dacă nu un nume? Ea aduce garanția ce lipsește tuturor celor al căror nume nu evocă reușita unei familii, nici mitologia unui trecut. Numele servește drept reper pentru cel ce primește — spectatorul — și

de adăpost celui ce oferă — actorul — și, astfel, în fond, gloria numelui scurtcircuitează valoarea aplauzelor.

În sălile imense de *sumo* se strigă, de asemenea, numele uriașilor de două sute de kilograme care se înfruntă. Prezentatorul face anunțurile acompaniindu-le de mișcări unduioase cu eventaiul, dând din nou senzația că mai curând ar recita un poem decât că rostește un nume. În micile săli de *rakugo* — arta străveche a povestitorului — un tânăr prezintă pentru fiecare număr o placă pe care este înscris numele artistului care, singur pe scenă, narează istorii vechi sau moderne. La intrare nici o reclamă nu-ți sare în ochi și nu poți citi decât tăbliței indicând numele celor ce urmează să se producă. Alteori, conform tradiției, numele actorilor sunt înscrise pe drapele, reminiscențe ale unor vechi practici sacrificiale. Chiar în sălile secrete ale *underground*-ului japonez, la sfârșitul unui program de *buto* al celebrului dansator Tanaka Min, este anunțat și numele instrumentistului, și cel al luministului și, în sfârșit, cel al maestrului. Doar Terayama, se pare, a îndrăznit să refuze acest cult al numelui. Sau, mai exact, al numelui care e aplaudat, silabă ce rezistă în timp, pe când corpul moare și aplauzele se sting. Numele este ecoul lor fix, cristalizat ca un fluture în chihlimbar.

Chiar la spectacolele moderne japonezii aplaudă puțin, ca și cum trecerea de la teatru la realitate nu trebuie să se continue excesiv. (De altfel, și în viața curentă prietenii se părăsesc rapid, fără tranziție. Japonezii reduc la maximum etapa intermediară în pragul ușii, etapă pe care mediteraneenii adoră s-o prelungească). La ieșirea de la un spectacol cu *Livada de vișini* de la Teatrul Imperial aud comentarii entuziaste — Ce spectacol magnific! — pe care aplauzele nu le confirmă. Ele rămân anemice. După spectacolul unui star de *musical*, un singur bis este de ajuns pentru ca mulțimea să se retragă în grabă. Uneori, la sfârșit, se oferă publicului imagini

fixe ce par a fi adaptarea pentru *shingeki* — teatru occidental — al faimoaselor *mie*, stop-cadre ale actorilor efectuate pe *hanamichi*. Atunci se aplaudă ansamblul trupei într-o regrupare imobilă, unde publicului nu îi e permis să distingă interpreții de roluri. Ei sunt inseparabili. Actorii continuă să se prezinte ca personaje iar spectatorii aplaudă aceste sinteze ale reprezentației, după cum aplaudă finalul unei mișcări de *kabuki*; aplauzele nu intervin decât pentru a marca un punct precis în sintaxa reprezentației. Nu contează dacă ele se produc pe durata spectacolului, ca în *kabuki* sau numai în final ca în *shingeki*. Japonezii mânuiesc cu brio arta opririi, a stop-cadrului, a planului fix care solicită aplauzele tocmai prin imobilizarea unei imagini, imagine celebră pe care sala o recunoaște. În spectacolul lui Tomio Umezawa, supranumit Tamasaburo al periferiei, publicul, cucerit, începe să se manifeste de îndată ce repereză cea mai neînsemnată poză consacrată. Este aplaudat actorul-idol ce preia tiparul gesturilor a căror frumusețe a fost celebrată de-a lungul veacurilor. Este aplaudat trecutul, la fel ca și prezentul! Este aplaudat actorul care joacă precum și moștenirea pe care o reînvie! La *rakugo* deși publicul se amuză copios, se aplaudă numai intrarea și ieșirea povestitorului și, astfel, numărul său este decupat foarte clar. Aceasta este delimitat de aplauze pe cele două laturi ale sale, accentuându-se prin aceasta autonomia fiecărui artist. Este apărată, astfel, individualitatea povestitorilor în interiorul unui spectacol care cuprinde, uneori, până la douăzeci. Întotdeauna aplauzele izolează, separă, operează distincții.

Avariția aplauzelor ne-ar putea face să credem că spectatorul japonez este reținut, opinie ce trebuie revizuită de îndată ce asiști la o seară de operă, când entuziasmul atinge o intensitate ce egalează triumfurile europene. Aici se aplaudă pe rupte și bisurile nu se mai termină. (Cu toate acestea regăsești și aici gustul japonezului pentru stop-cadru, căci și

la operă, la prima ridicare a cortinei, ansamblul distribuției se prezintă reunit într-un tablou imobil). Recepția făcută reprezentației imită exaltarea sălilor europene; japonezii au importat nu numai opera ci și expresia specifică a succesului.

În Japonia se aplaudă diferențiat nu în funcție de gradul de satisfacție ci de natura spectacolului. Fiecare dintre ele impune regulile sale pentru aplauze cât și pentru orice altă expresie de mulțumire. Deosebirii de limbaje și tradiții îi corespunde deosebirea modalităților de recepție. Aplauzele, oricât de firave ar fi, servesc, totuși, drept minim numitor comun: ele atestă de fiecare dată existența elementului spectacular.

DE LA CADOURI LA FLORI

Nici un cod nu interzice femeilor să lanseze *yago*-uri și, totuși, oricât de pricepute ar fi în teatrul tradițional, nu le-am auzit niciodată strigând. Dar le-am văzut oferind cadouri. Cadoul este echivalentul feminin al strigătului.

Dacă în marile săli de *kabuki* nu se mai oferă cadouri — acolo gestul ar părea azi nepotrivit — în sălile mici, obiceiul nu s-a pierdut căci marginalizarea lui a avut loc progresiv. Această practică a decăzut îndată ce s-a diminuat familiaritatea dintre teatru și public. De aceea încet-încet, s-a produs înlocuirea cadoului cu florile. Translația e înscrisă în ceea ce am putea defini ca filogeneză a *hanamichi*-ului. La începuturile teatrului *kabuki*, cadourile erau depuse chiar pe această pasarelă ce leagă scena de exterior și care, pe atunci, se numea *podul cadourilor*. Mai târziu a intervenit o elevație: florile depuse azi

sunt versiunea nobilă a vechilor cadouri iar podul a devenit *podul florilor*. Era eliminată astfel categoria utilului, pentru a se plasa exclusiv în domeniul simbolic.

La Asakusa, cartier popular în care teatrul *kabuki* se instalează la origini, se mai găsesc și azi săli și oameni fără căpătâi, tineri dichisiți și femei ruinate ce se înghesuie în fumul țigărilor și bâzâitul ventilatoarelor. (Absența interdicției, aceea de a fuma și absența confortului, climatizarea, arată îndeajuns până la ce punct un asemenea loc scapă normelor impuse în spațiile oficiale). Sticlele circulă de la un rând la altul, prietenii se cheamă unul pe altul. În ilaritatea generală, prin sală se transportă elemente de decor, uși, pereți, dulapuri. Nici urmă de crispare. Pe scenă se află megafoane imense alături de decoruri *kabuki* miniaturizate și această disparitate revelează în mod explicit conținutul spectacolului care amestecă fără nici o ezitare frânturi de tradiție cu cântece moderne, teatrul cu televiziunea, vechiul cu actualul. Numai un spectacol popular își poate asuma cu atâta franchețe eterogenitatea Japoniei de astăzi, dubla ei fascinație. Și asta, pentru a-l cita pe Brook, se poate obține grație absenței oricărui criteriu de stil sau coerență căci în acest tip de spectacole coexistă termeni complet antinomici. Unitatea este pulverizată dar este salvată vitalitatea liberă de constrângeri proprie unui act teatral imediat, direct, liber. Acolo unde un dans *kabuki* se învecinează cu un șlagăr la modă, nu perfecțiunea fiecăruia contează, ci forța îmbinării.

La Mokubakan, în cartierul Asakusa, pe o melodie ce întristase toată sala, am văzut o femeie matură ridicându-se, apropiindu-se de scenă și oferind două cutii fetei care susura la microfon. Aceasta s-a aplecat pentru a mulțumi iar femeia din sală i-a mângâiat brațul ca și cum ar fi atins propria ei imagine — a ei așa cum se visase în tinerețe, ori imaginea — cine știe? — a fiicei sale. Cadoul a permis această intimitate de

o clipă între spectatoare și cântăreață. După acest scurt contact, cântăreața a revenit la locul său și, cu cadourile sub braț, a reluat melodia. Nu numai că nu le-a pus deoparte dar a continuat să le țină strâns, ca pe niște ofrande pe care le primise și acceptase. Și arăta aceasta întregii săli.

Febra cadourilor atinge paroxismul la spectacolele lui Tomio Umezawa, vechiul star al cartierelor. Mulțumită televiziunii, Umezawa este astăzi un idol. Al fetelor primăvăratice și, deopotrivă, al femeilor tomnatice... Toate se îmbulzesc să-l privească, să-l audă. După obiceiurile cartierului Asakusa, Umezawa combină cu brio performanțele unui *onnagata* cu acelea ale unui *rocker*, realizând cu o ușurință extremă trecerea de la un sex la altul ca și de la un gen la altul. Aplauze nestăvilite intervin de îndată ce sala recunoaște un număr celebru. E suficient ca Umezawa, travestit în tânără fată deprimată, să muște batista — figură celebră în *kabuki* — pentru ca publicul, în extaz, să salute semnul atât de familiar. Exact ca la Paris când Bécaud reia *L'important c'est la rose*... bătrânul *kabuki* produce aceleași reacții ca succesele recente. Dincolo de aplauze, cadourile se îngrămădesc pe scenă: cutii, sticle, dar și bani. Nu teancuri vulgare, ci cununi de bancnote asemănătoare coroanelor de flori din Tahiti. Intervine aici o seducătoare confuzie: utilul e prezervat încă dar el adoptă forme simbolice. Banul-floare.

Umezawa joacă cu banii în scenă. Improvizează o veritabilă scenetă comică. (Mă întreb: e o improvizație sau obiceiul cadourilor în bani presupune existența unui scenariu dinainte pregătit. A doua ipoteză pare mai plauzibilă.) Un membru al grupului ascunde banii sub colțul unei mese în timp ce altul vrea să-i sustragă dar, până la urmă, Umezawa sosește pentru a restabili dreptatea cu atât mai mult cu cât împarte la vedere suma primită cu muzicanții săi. Bancnotele sunt tratate, deci, ca accesorii teatrale căci, aici, cu cadoul se joacă. Acesta este

un mod de a accepta, mulțumind în același timp... Interpretul, atunci când, pornind de la cadou, improvizează ceva îl transferă implicit în câmpul artei și, o dată cu cadoul, și pe cel ce l-a oferit. Acesta este, astfel, valorizat și, adesea, în sate, numeroși sunt aceia care se ruinează prin exaltarea care îi face să arunce pe scenă sume ce depășesc cu mult resursele lor. Plăcerii de a oferi, actorii îi răspund cu arta lor și astfel, grație cadoului încorporat în spectacol, donatorul devine, la rândul lui, actor în ochii comunității sale. Actor văzut, admirat. Artistul popular respectă astfel legea schimbului simbolic care întemeiază orice dialog pe baza cadourilor interșanjabile. La Mokubakan asiști la acel celebru *potlach* descris de Mauss când vorbește de societățile primitive. Altundeva, această imediatitate a schimbului a dispărut. El persistă dar se realizează între abstracțiunea a două nume pentru că, deși oferta se face la vedere, ea rămâne exterioară spectacolului. La teatrul Seibu, holul debordează de buchete, pe fiecare poți citi două nume: al celui ce oferă și al celui căruia florile îi sunt oferite. Nume. Mereu nume. Aici unde spectacolul are o durată scurtă — câteva zile numai — florile nu au timp să se ofilească. Ele trăiesc tot atâta cât spectacolul încât, prin buchetul său, donatorul îl însoțește până la capăt pe acela pe care vrea să-l onoreze. Numele amândurora se unesc mulțumită florilor. Dar această alianță prelungită a pierdut intensitatea originară, aceea a schimbului scurt la marginea scenei. Relația este mediată. Actorul, redus la numele său, nu mai este decât persoana adorată, lipsită de contactul cu cel ce oferă și de posibilitatea de a-i răspunde. Se trece astfel de la *potlach* la *cult* și de aceea teatrele din cartierele elegante nu au senzualitatea sălilor din Asakusa. Ele amintesc, mai degrabă de apartamentul Doamnei din *Cameristele* lui Genet unde profuziunea de gladiole evocă mai curând moartea. Vitalitatea cadoului se convertește în celebrare funerară.

Între aceste două variante se conturează o a treia, intermediară. Ea ne poate părea familiară la prima vedere, fără a fi, însă: la sfârșitul reprezentației, spectatorii înșiși și nu personalul teatrului cum se face, de obicei, în vest, oferă flori interpretului. Nu pot uita tristețea unor fete cu brațele încărcate de flori la marginea fosei când, copleșit de triumf, Seiji Ozawa și cântăreții săi le-au ignorat. Flori care n-au putut trece rampa, flori pentru nimeni... În fond, ceea ce intervine este tot vechiul obicei al cadourilor dar purificat de orice urmă utilitară ori personală. Între pachetul cu prăjituri și sticla de *sake* pe de o parte și eleganța unei orhidee pe de alta, se situează întreaga deosebire dintre o subiectivitate care se afirmă și o alta care se disimulează. Observăm, astfel, o pierdere progresivă a concretului și ambiguității sale în favoarea unui simbol discret, astfel încât ezitărilor unei mărturii îi succede elocvența unei comunicări.

Nici o prezentare a buchetului de flori nu mi s-a părut mai plină de înțelesuri decât aceea făcută de bătrânul maestru de *buto*, Kazuo Ohno, tânărului Tanaka Min. Imobil, acesta primește buchetele — nici cea mai mică plecăciune, lucru rar în Japonia — până în clipa când un anonim (pentru mine) cu ochelari și costum reiat, urcă pe scenă. Are și el flori în brațe. Le depune în brațele dansatorului. Ca un omagiu. Bătrânul artist îl salută pe cel mai tânăr ca el... Dar, deodată, parcă îmboldit de un demon al umorului, Ohno, cu un gest de o familiaritate surprinzătoare pipăie mușchii acelei statui care îl ignoră. Ca și cum ar fi vrut să-i testeze umanitatea... și surâde scurt. Atenuând seriozitatea ritualului floral, Ohno ne amintește că în Japonia vechii maeștri știu să râdă.

Florile fac parte din ritualul festiv al oricărei premiere ca și la Paris pentru serile de gală la Operă. Florilor care se oferă li se alătura florile pe care teatrul însuși le instalează căci sunt

indispensabile pentru punerea în scenă a primirii publicului. La un spectacol al lui Tanaka Min, dat într-o sală prestigioasă, direcția instalează în ultima clipă, înaintea deschiderii sălii, jerbe, coșuri cu flori, buchete imense. Observ un paradox ce mă surprinde: spectacolul în sine ține de o estetică a austerității extreme, de o concentrație ce refuză orice soi de ornament dar ceea ce îl înconjoară respectă tradiția japoneză. Critica ei se oprește la liziera florilor. Și la Mokubakan unde putem regăsi ritualurile, dar deturnate, metamorfozate de modernitate, florile invadează intrarea. Flori multicolore însă rigide, fără viață, flori de plastic. Când teatrul *kabuki* se învecinează cu clipurile televizate, el nu se mai poate sustrage materialelor actuale.

Într-o seară am asistat la repetiția generală a unui program de *buyo* prezentat de Katsuko Azuma. În hol, obișnuita avalanșă de flori. Pe fiecare buchet, o semnătură, un mesaj. Ceea ce surprinde este punerea în evidență, aproape ostentativă a florilor. Dar, în fond, nu este vorba de altceva decât de expresia obiceiului de a include cadourile în spectacol pentru ca în felul acesta să fie valorizat darul și dăruitorul. Spectacolul m-a fascinat. Iar un prieten m-a condus la cabina dansatoarei. Ca să-i mulțumească pentru vizită, ea mi-a oferit flori luate la întâmplare. Florile se întorceau la spectatorul fericit care fusesem. În comparație cu cadourile, întotdeauna mai personale, florile dispun de o mai mare libertate de circulație. Florile au virtutea anonimatului, a uitării de sine.

De la cadouri la flori, acesta este drumul, în Japonia, de la *potlach* la *cult*, de la teatrul brut, la teatrul nobil.

FALSUL „AER LIBER"

Teatrul tradițional japonez este un teatru de aer liber... Chiar astăzi se mai pot vedea vechi scene de *no* în curțile templelor. La Nishi-Honganji mai există încă ceea ce se numește Scena de Nord și Scena de Sud. Acolo te poți așeza pe *engawa*, veranda ce înconjoară templele, pentru a putea contempla perfecțiunea acestei scene asimetrice și, în același timp, ordonate. Din același loc de unde admiri splendorile teatrului, alteori privești fascinat desenul grădinilor uscate sau cascadele în miniatură ale grădinilor umede. Aceasta confirmă cât de puțin se preocupă japonezii să diversifice funcțiunile arhitecturii lor.

La Miyajima, înconjurată de ape, vechea scenă de *no* se află în aer liber. În orășelul Issehala, între un munte și un mic torent turbulent, se joacă adesea spectacole de *no*. Construcții în aer liber, spectacole în aer liber. Astăzi, fapt semnificativ, au fost construite săli în care totul este încorporat: scena și acoperișul ei, reunite. Absurd în interior, acoperișul nu are altă rațiune de a fi decât să amintească natura originară a spectacolului: spectacol în aer liber. Acoperișul uriaș ce se înalță deasupra luptătorilor de *sumo* într-o imensă sală de sport e, de asemenea, o relicvă ce nu servește la nimic în afară de a evoca originea *sumo*-ului ca luptă rituală în aer liber. *Kabuki*-ul la fel ca și *no*-ul, din momentul profesionalizării, a pretins un acoperiș ce putea asigura regularitatea reprezentațiilor. La început, guvernul a acordat dreptul la acoperiș, apoi l-a retras și tot așa de-a lungul secolelor, afirmând o constantă indecizie între accepție și refuz. Nu contează motivele conflictului: ceea ce contează este să se

recunoască importanța pe care a avut-o acoperișul sălilor de *kabuki*.

Teatrul în aer liber este inseparabil de lumina zilei la fel ca în Grecia sau la Londra pe vremea lui Shakespeare. Dar, dacă Occidentul a sfârșit prin a stinge luminile în sală — Wagner este cel care a făcut-o pentru prima oară și destul de târziu — în Japonia ea continuă să rămână încă aprinsă în sălile închise. Acolo domnește un clarobscur care nu reduce publicul la o masă unică având ochii ațintiți, ca în Europa, spre cadrul luminat al scenei. Dar, în fond — mă întreb — acest clarobscur nu este oare o falsă zi, amintire a aerului liber, asemeni acoperișului care nu protejează de nimic?

Vechiul teatru în Japonia nu este o activitate nocturnă. (De altfel, în afara spectacolelor foarte atașate stilului occidental, se joacă rareori seara). Totul se petrece la lumina zilei.Tradiția teatrului ca activitate diurnă nu a dispărut cătuși de puțin la Tokyo, iar orarele nu încetează să ne surprindă. *Kabuki*-ul începe la ora unsprezece dimineața. Alte spectacole la orele 13, 14, 16... aici teatrul nu e legat nici de întuneric, nici de noapte. Îi place claritatea. Acea claritate din care Brecht a vrut să facă regimul propriului său teatru. Dar, dincolo de o ideologie teatrală, am resimțit într-o zi până la ce punct întunericul este înscris în memoria spectatorului occidental, în însăși experiența lui corporală. Când, în cursul unei reprezentații de *kabuki*, un efect tehnic reclamă obscuritatea, am resimțit o plăcere vie bruscă, neașteptată, plăcerea obscurității familiare. În Japonia, în această nesfârșită zi falsă, regăseam noaptea sălilor europene și imaginarul pe care îl suscită. Când sala e în clarobscur te afli împreună cu alții, când e întuneric ești singur... paznic de noapte.

În Japonia, de la lumină vine uimirea. Ea evită suprasolicitarea căci, cu ce ne confruntă *no*-ul? Cu o poveste cu stafii în miezul zilei. Fantomele au puterea să se întrupeze

la amiază, „ora cea mai lungă", cum spunea Nietzsche. Ziua nu împiedică dialogul cu lumea cealaltă. Aceasta nu are nevoie de noapte și de convenția sa spectaculară. *Kabuki*-ul, asemenea Operei din Pekin, adoptă aceeași convenție și, adesea, poți asista la lupte nocturne în plină lumină: înfruntarea câștigă în teatralitate grație extremei sale vizibilități. Lumina este inseparabilă de scena japoneză. Pentru a expune fantomele ce revin și războinicii care se sfâșie.

Aceste vechi teatre în aer liber respectă cu strictețe ciclurile anului, cu o aplicație ce accentuează legătura profundă, mereu prezentă, pe care caută s-o întrețină cu natura. Metamorfozele naturii au, pentru japonezi, o puternică valoare afectivă și simbolică, valoare a cărei importanță, pornind de la fiecare anotimp, o revelă un întreg cod. Teatrul se adaptează acestei mentalități colective căci, de exemplu, repertoriul este selecționat cu mult înainte, în raport cu luna în care se joacă, încât, scrie Michel Wasserman, în verile fierbinți este preferată întotdeauna povestea teribilă a lui Namboku, *Fantome la Yotsuya* căci „te ia cu frig pe la spate". Există, deci, un repertoriu sezonier.

Pentru a marca și mai bine relația cu calendarul, sala Kaubki-za, la începutul lui septembrie e împodobită cu imitații de frunze roșii de arțar care, în Japonia, anunță sosirea toamnei. Această natură falsă este pandantul zilei false dar, împreună, ele arată până la ce punct *no*-ul și *kabuki*-ul refuză să abandoneze amintirea „aerului-liber" originar care, fără a mai fi o experiență trăită devine semn ce continuă să-și exercite impactul asupra actorilor ca și a spectatorilor. Indisociabil de teatru, acest fals aer liber lasă, însă, uneori, să se ivească regretul celuilalt, cel adevărat, cel din care astăzi nu s-a păstrat decât convenția.

O PREOCUPARE FEMININĂ

Teatrul în Japonia este o preocupare feminină. Femeile sunt pretutindeni; doar vârsta le deosebește pentru că la un star de music-hall se îmbulzesc liceenele, iar pentru Tamasaburo și Ennosuke femeile au în jur de cincizeci de ani. Doar pentru *no* sexele se amestecă ca și cum această veche artă ar atrage oameni vârstnici pentru care asemenea distincții nu mai prezintă nici un pericol. Japonia ne dezvăluie astfel solidarități sexuale adevărate. Sălile de *pachinko*, acest joc al hazardului, cu bile ce țâșnesc ca jeturile fântânilor arteziene, sunt pline, seara, de bărbați, în timp ce sălile de teatru atrag, ziua, femeile. Teatrul, activitate diurnă, rămâne domeniul lor. În schimb, noaptea le este interzisă. Diviziune a plăcerilor, diviziune a ciclurilor, diviziune a sexelor.

Memoria teatrului, nu aceea privind munca actorului ai cărui depozitari sunt maestrul și *koken*-ul, ci aceea a receptării lui, este o memorie a femeilor. Memorie a mamei. Sau a bunicii. „Când eram adolescent, ne trezeam devreme, mama și cu mine. Pregăteam pachetele cu hrană și plecam la teatru, la Kyoto" — îmi spunea un cunoscut critic japonez. Un tânăr japonez, fost student la Paris, citează fără încetare comentariile bunicii care l-a învățat totul. Ceea ce este valabil pentru teatru este valabil și pentru arta ceaiului și pentru *ikebana*, arta florilor. Memoria culturală a Japoniei este, astăzi, feminină.

Spectatoarea sosește la teatru bine aprovizionată. Ea aduce cu sine cărți și pachete. Și va pleca încă și mai încărcată. De această dată cu cadouri și amintiri de trei parale. Femeia care vine la *kabuki* nu are niciodată mâinile libere ca și cum ar fi stăpânită de o pasiune, aceea de a transporta sacoșe: de acasă la teatru și de la teatru acasă. Femeia, asemenea unui agent intermediar, duce și aduce dedicându-se astfel unui substitut

de activitate, activitate care în Japonia trebuie totdeauna să acompanieze plăcerea.

No-ul se joacă în japoneza veche, astăzi la fel de puțin inteligibilă pentru japonezi ca și limba lui Rabelais pentru un francez. Ca să poată urmări spectacolul, el trebuie să se cufunde în lectura simultană a textului. Spectatorul avizat are acasă colecția sa de texte dintre care poate alege, ca amatorul de operă din Italia, programul zilei. Texte uzate, cu copertele bătătorite și paginile boțite. Texte de spectator. Pentru specialist aceste librete sunt indispensabile și, dacă nu le posedă, le poate cumpăra la intrare. El va găsi acolo subiectul dar și principalele poziții ale actorului în scenele esențiale: libretul combină cuvintele cu desenele și acest dublu grafism îl luminează pe spectator permițându-i să urmărească în același timp eufonia cuvintelor și mișcarea corpului, cântece și *katas*[1]. *No*-ul se ascultă și în aceeași măsură poate fi văzut. La un moment dat, în cea mai deplină liniște, am auzit foșnetul unei pagini întoarse. Cel mai frumos murmur într-o sală de teatru. Lui Yeats i-ar fi plăcut acest sunet al concentrării. Dar și al veghei. Veghea cititorului-spectator adâncit în cărțile lui. Specialistul, cu toate că urmărește textul, ascultă și privește cu intermitențe. Auzul este continuu, vederea este fragmentară; sunetul este inepuizabil în timp ce imaginea nu se percepe decât în momentele extreme. Ca, de altfel, în orice altă ceremonie. Iar *no*-ul este una dintre ele.

Alături de libret, spectatoarea își aduce cutia cu orez și pește crud. Mai puțin la reprezentațiile *no,* dar întotdeauna la *kabuki*, căci spectacolele sunt lungi și trebuie să mănânci. Tot așa și la Paris când a început lungirea fără măsură a spectacolelor. Doar că aici spectatorii, mai puțin avizați decât

[1] Orice artă japoneză a corpului se bazează pe înlănțuirea strict determinată a unui număr precis de poziții fizice numite *katas* (n.a. la versiunea românească).

omologii lor japonezi, se năpusteau asupra sandviciurilor și a sticlelor cu bere de la Cartoucherie în timpul spectacolelor Shakespeare ale Arianei Mnouchkine ori la Chaillot pe vremea *Condurului de catifea* al lui Antoine Vitez. La *Mahabharata* lui Peter Brook, știută fiindu-i lungimea de excepție, mulți și-au luat aceleași precauții ca în Japonia aducând provizii. Etalarea în timp a spectacolului produce în mod natural apariția nevoilor alimentare. Dar ceea ce se întâmplă rar în Franța, este o regulă în Japonia.

În antractul unui spectacol *kabuki*, mai mult de un sfert de sală nu-și părăsește locurile pentru a mânca, având grijă să păstreze curățenia, în timp ce la Paris, la Cartoucherie ori la Chaillot sălile sunt, la sfârșitul spectacolului, murdărite cu resturi (lipsă de obișnuință sau inadaptare?). La Tokyo nici urmă că s-a mâncat. Nici un semn. De altfel, între două programe ce durează fiecare câte cinci ore la Kabuki-za nu se face decât o pauză de douăzeci de minute. Rapiditatea se explică prin faptul că sala rămâne în perfectă stare. Ca și scena unde nu regăsim urme ale spectacolului care tocmai s-a încheiat. Prânzul spectatorului sau performanța actorului vor fi cu neputință de reperat. Ca și cum n-ar fi existat. Totul poate fi luat de la capăt.

Sălile sunt echipate anume pentru a putea face față nevoilor alimentare, nevoi care, pentru un observator străin capătă, totuși, o importanță excesivă. La Kabuki-za există nouă restaurante ale căror prețuri urmează curba descrescândă a prețului biletelor: cu cât urci, cu atâta scad. Spectatorul fără provizii, pentru a-și asigura un loc, trebuie să se înscrie, încă de la sosire, la un ghișeu special. În pauză, printr-un veritabil asalt, toate sălile restaurantelor sunt tixite în câteva minute. Nici un scaun liber. Avantajul lojilor este că poți fi servit pe loc și poți continua să mănânci și să bei în timpul spectacolului. În cele din urmă modul de funcționare a lojilor amintește cel

mai bine principiul originar al sălilor de *kabuki*. În subsolurile Teatrului Imperial, restaurantele cu specialități variate se înmulțesc cu toate că spectacolele *à l'occidentale* care se prezintă aici au o durată redusă. Alimentarea este indisociabilă de ritualul teatrului, oricare ar fi genul și nici o sală importantă nu este lipsită de această concentrare de spații culinare. Activitatea teatrală, inseparabilă de hrană își afirmă, astfel, normalitatea. Ea nu este o întrerupere a vieții pentru acest spectator japonez care refuză să distingă între ceea ce este privat și public.

TEATRUL CA TURISM

Sub regimul familiei Tokugawa, Japonia s-a închis în sine, toate contactele cu exteriorul fiind suspendate. Aceasta a dus la dezvoltarea turismului intern și, statisticile o dovedesc, japonezii au început să circule enorm în interiorul arhipelagului. Deambulările lor sezoniere au avut drept consecință constituirea unei importante industrii de suveniruri pentru că fiecare călătorie, chiar cea mai mică, reclamă cumpărarea a numeroase mici cadouri. Microromanul *L'honnorable partie de campagne* de Thomas Raucat descrie cu delicii această manie națională. A merge la teatru a devenit sinonim cu a merge la mare sau undeva la munte pentru a vizita un templu. Teatrul este asimilat turismului. Aceasta explică, fără îndoială, avalanșa de magazine care se instalează la fiecare etaj. Poți găsi de toate: de la paltoane de vizon la jucării, de la *gadget*-uri la prăjituri uscate, de la mărături la timbre și cravate ornamentate cu imagini din *kabuki*. Vânzătorii strigă, spectatorii cumpără. În afara alimentării, antractele servesc și acestor

activități comerciale pe care, de altminteri, teatrul le cultivă oriunde, fie că magazinele funcționează în clădirile teatrelor, fie că sala de teatru ocupă un etaj în interiorul unui mare magazin asemănător cu Galeriile Lafayette din Paris. Există o contiguitate între teatru și comerț. Ele nu se stânjenesc unul pe celălalt. La fel cum în jurul marilor temple budiste proliferează negustorii iar religia nu îi exclude câtuși de puțin, teatrele adoptă și ele aceeași conduită. Teatrele nu sunt excluse din circuitul comercial pentru că plăcerea spectatorilor de a vedea, a mânca și a cumpăra nu sunt incompatibile. Nu există nici o prioritate ci numai o succesiune. Se vine cu pachete, se pleacă tot cu pachete. Între venire și plecare se află teatrul.

Ca și abundența pletorică a magazinelor, surprinde numărul posturilor telefonice. Sunt cu zecile iar la pauză se fac cozi și, uneori, oamenii se ceartă, fapt neobișnuit în Japonia. Foaierele sunt asemenea unor burse de afaceri unde agenții se năpustesc pe telefoane pentru a informa patronii de desfășurarea operațiunilor. În timp ce în Occident se adoptă, în principiu, separarea de lume, în Japonia se menține permanent legătura cu exteriorul iar antractul apare ca ocazie privilegiată pentru restabilirea acestei legături cât mai rapid cu putință. Se mănâncă, se cumpără, se vorbește la telefon. Teatrul nu este decât o etapă pe traseul magazin-templu-bursă. Ele se înrudesc și se reflectă unul pe celălalt în afara oricăror ierarhii sau complexe.

NO ȘI PATRONII

Într-o seară când la Kyoto se sărbătorea vinul francez, oamenii de afaceri procedau cu delicii la degustarea vinurilor

de Bordeaux și Bourgogne. De îndată ce un japonez adoptă un obicei occidental, el devine cel mai adesea un expert emerit. În cai sau în gallé-uri, în muzică sau în alcooluri. Dorința de a poseda o cunoaștere perfectă este mai intensă în Japonia decât oriunde în lume.

Occidentalul care sosește obsedat de modelul japonezului competitiv, auster și totdeauna în cea mai bună formă fizică descoperă aici, surprins, importanța alcoolului. Se bea mult, în general în grup. Se bea pentru a se destinde și mai ales pentru a nu-l evita pe celălalt, pentru a-l aborda, pentru a-i vorbi, pentru a dialoga. Astfel, sub efectul eliberator al unui vin bun, un eminent industriaș, scund, nervos și irascibil, a început să-mi mărturisească pasiunea sa pentru *no*. Nu s-a mulțumit numai să o afirme dar repede, în plină seară — este adevărat, foarte tumultuoasă — a trecut la fapte. Mai întâi adoptând poza de plecare, apoi adăugând gestului un sunet pentru a încheia, în sfârșit, prin câteva înlănțuiri de mișcări admirabil stăpânite. Justețea detaliilor și precizia liniilor m-au uimit și, după complimentele pe care le-am formulat cu curtoazie, m-am hotărât să încalc regulile discreției și l-am interogat asupra originii cunoștințelor sale atât de bine împlinite. „Am luat lecții cu un vechi maestru" — mi-a mărturisit cu mândrie omul de afaceri care, de altfel, făcuse mari onoruri vinului francez.

Teatrul *no*, destul de neglijat în săli, atrage foarte adesea ca exercițiu privat. Dacă femeile se precipită în sălile de *kabuki*, numeroși sunt patronii ce se formează prin arta *no*-ului! Astfel, încă o dată, această artă secretă este rezervată unei elite. Nu o elită de clase ca odinioară ci una economică.

Admirația pentru *no* a acestor japonezi ce dețin poziții înalte evocă sfârșitul de secol vienez, cu acele seri crepusculare pe care le descrie Schnitzler și acele reuniuni care îi plăcea lui

Paul Kee să le frecventeze. La Kyoto am descoperit că acești campioni ai informaticii n-au abandonat cu toții ceea ce în Occident a fost luat prea repede în zeflemea: gustul rafinat pentru diletantismul artistic pentru că, a te antrena în arta *no*-ului este exercițiul favorit a numeroși patroni japonezi. Europa a sacrificat puterea pedagogică a lui *a face* în favoarea consumului artistic căci cadrele superioare umplu sălile de concert dar nici unul nu se mai consacră, astăzi, artei violoncelului. Printre atâția fanatici ai operei, cine mai ia lecții de canto? Nimeni în afara unei prietene, om de afaceri, care speră să evadeze astfel de mediul său.

FOTOLIUL SAU LUPTA CU STRĂINUL

Maniera de a ședea la diferite forme de spectacol, de la *no* sau *kabuki* și de la *sumo* la *raguko* — definește raportul Orient-Occident. Se distinge de la început o specialitate, înscrisă în însăși realitatea locului. Sala de *raguko* dispune în centru de câteva rânduri de scaune rabatabile, ca în Occident, în timp ce pe marginea dreptunghiului, ușor mai sus, se află acele *tatamis*, covoare de rafie pe care spectatorii se așază *à la japonaise* după ce s-au descălțat și au depus încălțămintea în cutii disimulate, plasate chiar în fața lor. Nu ai decât să deschizi capacul pe care, apoi, îl închizi: îți aranjezi pantofii și apoi, o dată descălțat, începi să asculți. În sălile de *raguko* dispunerea locurilor este aceea proprie spațiilor teatrale improvizate, unde intervine aceeași coexistență între două suprafețe: una, cea mai apropiată de spațiul de joc, acoperită

de *tatamis* pe care oamenii se așază, cealaltă, mai îndepărtată, unde existența scaunelor instituie implicit o diferență de nivel. Panta de vizibilitate nu este, deci, aici, decât soluția artizanală pentru a satisface diviziunea unei civilizații. Îmbinarea celor două moduri de a se așeza impune publicului obligația unei alegeri pentru că, la ghișeul de la intrare, se distribuie gratuit saci de plastic pentru încălțăminte. Aici, femeile vârstnice aleg fără nici o ezitare — pentru ele poziția nu poate fi decât *à la japonaise*, în timp ce oamenii de vârstă matură trec pe lângă ghișeu ignorându-l. Ei aleg în funcție de locurile disponibile și nu resping aprioric nici o ipoteză; decizia lor se ia în funcție de situație. Acești spectatori maturi, mai occidentalizați nu iau sacii încă de la intrare, ci vin să-i caute mai târziu sau chiar se resemnează să-și țină încălțămintea pe genunchi. Coexistența scaunelor cu *tatamis*-urile se constituie în model de topografie culturală.

În această privință sala de *sumo* rămâne cea mai reprezentativă: ea desemnează, ca într-o diagramă, istoria și mutațiile ei. Primele rânduri sunt divizate în mici careuri individuale acoperite cu o pernă roșie, numerotată, pernă pe care, fără a acorda nici o atenție vecinilor, se instalează *à la japonaise*, desculți, bineînțeles, specialiștii de *sumo*, cei ce vor să evalueze lupta în cele mai mici detalii. Ei au privilegiul proximității ca și pe acela al solitudinii: nimic nu-i poate tulbura. Pentru fiecare, închis în careul său, lupta e unicul centru de atenție. Aceste locuri ating prețuri enorme și, cu toate acestea, am văzut în primul rînd un tânăr destul de modest. El își mărturisea, astfel, pasiunea pentru *sumo*.

În spate se disting careuri mai mari pentru patru sau șase persoane, delimitate prin bare metalice. O scrumieră și un ceainic sugerează, fără alte amănunte, că aceste locuri sunt deopotrivă spații ale privirii și ale convivialității. Se mănâncă,

se bea ceai, se discută. Chelnerii sosesc neîncetat cu rezerve de alimente, sticle de bere sau *sake*. Acolo, în acel careu, o familie petrece o după-amiază la *sumo*, așa cum petrec parizienii o duminică la țară. A merge la *sumo* echivalează cu o ieșire în week-end. Tatăl privește scena, mama îi întoarce spatele pentru a sta de vorbă cu o prietenă care tocmai îi face o vizită în timp ce fetița citește cu atenție o bandă desenată. Plăcerea de a asista la o competiție se împletește cu aceea a sociabilității. Prin așezarea în formă de stup a careurilor de șase persoane, sala de *sumo* amintește vechea repartizare, astăzi dispărută, a publicului de *kabuki*. Astfel, pentru a înțelege atmosfera de altădată la *kabuki* e suficient să mergi la *sumo* unde se poate regăsi încă parcelarea acum dispărută din *Kabuki-za*, marea sală din Tokyo. În sfârșit departe de scena-arenă, foarte sus, apar fotoliile de tip occidental, locurile cele mai ieftine. Regăsim aceeași individualizare ca în primele rânduri, fără beneficiul proximității. Fotoliul este perna săracului. Între cele două extreme, pătratele sociabilității.

Marile săli de teatru, de la Shimbashi Embujo la Kabuki-za, uzează discret de această dublă posibilitate. Pentru majoritatea locurilor s-a impus fotoliul dar în loji se poate ședea și în stil occidental și japonez. Loja permite alegerea. Tocmai de aceea este un lux. Loja îți dă, de asemenea, posibilitatea să bei ceai pe toată durata spectacolului — ceainice și cești îți stau acolo la dispoziție — sau chiar să mănânci pe loc — se aduc mâncăruri la comandă. Doar loja mai permite raportul tradițional cu *kabuki*-ul. Astfel, răsturnare paradoxală, ceea ce la origine era lucru obișnuit devine excepțional și ceea ce nu costa nimic devine oneros. Dacă loja permite poziția *à la japonaise*, în sală femeile știu să deturneze moda occidentală: ele își pun pantofii în fața fotoliului și apoi se instalează pe fotoliu cu genunchii îndoiți conform tradiției. Faptul de a

căuta să regăsești poziția japoneză pe un scaun de tip occidental, dovedește că plăcerea spectacolului rămâne inseparabilă de memoria corpului. Pentru a iubi deplin scena, trebuie să ai posibilitatea de a te simți în largul tău. Dacă în sala de *kabuki* poți să mănânci și să conversezi ca acasă, de ce corpul ar trebui să suporte un alt tratament? Tocmai această coerență este apărată de bătrânele doamne când se îngenunchează pe fotolii. Corpul, când se pliază la cincizeci de centimetri deasupra sălii uită Occidentul. Lupta cu fotoliul este lupta cu o cultură străină.

CEASURI ȘI STRĂVECHI OBICEIURI

Echipamentul tehnic al fiecărui mare teatru japonez dispune de un sistem multiplu de cronometrare. În foaier și în sală, pretutindeni există ceasuri (fără semnalizare luminoasă, stinse pe durata spectacolului dar continuând să funcționeze alături de scenă), panouri electrice pe care este indicată durata pauzelor și care marchează, deopotrivă, și scurgerea lor. Se dau anunțuri, sunt plasate indicatoare în fiecare dintre punctele strategice ale foaierelor. Această obsesie a timpului amintește de unele teatre germane. Dar în comparație cu acestea, originalitatea spectatorului japonez provine din refuzul său tacit de a se supune unor asemenea constrângeri orare, constrângeri recente, străine vechiului teatru care practică toleranța în acest domeniu. Plasând aceste semnale cronometrice, administratorii teatrelor speră să adapteze comportamentul tradițional modelului occidental —

ceasul are o vocație pedagogică — dar publicul, format în cutumele de altădată, rezistă tenace. El se sustrage presiunii impuse de intoxicarea tehnologică, făcând incerte ceea ce am putea numi „marginile spectacolului". Remarcăm de la început nepăsarea spectatorului japonez pentru cadrajul în timp al unui spectacol, cadraj atât de respectat în Occident. Aici, dimpotrivă, lumea sosește adesea cu întârziere, mișună pe durata primelor dansuri, termină de aranjat pachetele, ca și cum spectacolul n-ar fi început cu adevărat: reprezentația debutează într-o atmosferă de confuzie. *No*-ul — spune chiar Zeami — trebuie să țină seama de această predispoziție a publicului și să o accepte procedând în așa fel încât să-l conducă spre o concentrare progresivă. Sunt acceptate zgomotele marginale, acea incertitudine a teatrului unde condiția de spectator nu se impune brusc. Tradiția prevede ca programul de *no* să înceapă printr-o serie de dansuri ce se desfășoară pe fondul unei agitații aproape totale (numeroși spectatori mai sunt încă la cafenea de unde, printr-un circuit de televiziune, pot vedea momentul în care intră în scenă *waki*) care nu se calmează nici chiar la apariția muzicanților. Abia la intrarea lui *waki*, ultimii întârziați își ocupă locurile și liniștea, treptat, cuprinde sala. În ușile teatrului din Kyoto putem observa o mică deschidere, echivalentul de odinioară a circuitului de televiziune actual, căci ea permitea spectatorilor să supravegheze din afară desfășurarea programului și astfel să-și aleagă cu precizie momentul intrării.

În Japonia nu trebuie niciodată să-ți schimbi locul pentru că un loc liber nu înseamnă neapărat absența ocupantului. Acesta poate să sosească oricând, fie pentru că întârzie în foaier, locul conversațiilor și al prezentării kimono-urilor, fie pentru că selecționează doar anumite părți din spectacol. În fond, spectatorul japonez nu suportă constrîngeri orare

prea stricte. Dar aceasta nu stânjenește cu nimic actorii, pe cei de *kabuki* în mod special, pentru că adesea, zgomotelor din sală le răspund, asemeni unui ecou, zgomotele mașiniștilor din scenă care se agită în culise pentru a realiza schimbarea decorului în minimum de timp. La *kabuki* surpriza scenografică contează mai mult decât obligația liniștii; liniște care nu se impune niciodată ca un regim imperativ indispensabil creației, regim cu care, de la Wagner, ne-a obișnuit occidentul. Publicul alternează destinderea cu concentrarea.

NEATENȚIA SELECTIVĂ

În Japonia se doarme frecvent în locurile publice. Tineri și bătrâni, elevi și profesori, bărbați și femei. Pe o bancheta de metrou, într-o sală de așteptare, în spatele unei vitrine. Somn de urgență. Somn fragmentar. Somn impudic. Ținând seama de aura ce înconjoară Japonia, la început ai tendința să vezi în aceasta semnul epuizării, dovada unei vieți de lucru dusă dincolo de puterile fiecăruia, viață care își ia revanșa profitând de cea mai neînsemnată posibilitate de relaxare. Înțelegi, însă, destul de repede că nu trebuie să te încrezi prea tare în ecuația somn public egal oboseală, căci, acest fel de somn servește de asemenea la destindere, la relaxarea indispensabilă celui ce se concentrează. Nu există doar o singură explicație a somnului japonezilor în locurile publice.

La teatru, unde nu dispare nici unul din obiceiurile vieții curente, se doarme mult. Spectatorii somnolează și percepția spectacolului se face pe porțiuni intermitente. Nu există o

veritabilă succesiune ci, mai degrabă, o suită de secvențe alternând cu absențe. Durata programelor ca și cunoașterea repertoriului explică, desigur, cel puțin în parte, această deconcentrare accentuată prin faptul de a mânca în timpul spectacolului sau prin acela de a intra și ieși din sală. Mai mult decât pentru a urmări o poveste, se merge la teatru pentru a admira arta unui maestru iar această artă nu se manifestă decât în anumite momente pe care publicul le privește cu o extremă concentrare. Spectatorul se adaptează spectacolului și în funcție de acesta, el alternează somnul cu veghea. Se lasă pradă somnului asemeni călătorului din metrou care, deși somnolează, nu ratează niciodată coborârea la stația dorită. Somn de spectator avizat. Neatenția sa este selectivă. El refuză continuitatea în favoarea unei discontinuități ce privilegiază mai degrabă arta actorului decât surpriza evenimentului.

Această explicație poate fi contestată dacă ne referim la *shingeki*, gen de teatru în stil occidental, teatru mai puțin cunoscut care, în plus, se dezvoltă pe principiul unei continuități narative. Și aici se doarme deși desfășurarea subiectului pretinde o atenție neîntreruptă iar actorii nu exprimă perfecția artei lor în momente precise, bine delimitate, ușor de reperat de public. În realitate, în ciuda acestor deosebiri flagrante, publicul nu acceptă să-și sacrifice obișnuințele pentru astfel de motive. De aceea somnul, asemenea luptei cu fotoliul, este o formă de rezistență la Occident. Nici natura diferită a reprezentației, nici aceea a locului nu tulbură integral comportamentul spectatorului japonez.

Neatenția selectivă a existat și în Europa. La Operă, de exemplu, unde, în secolul al XIX-lea, în saloanele lojilor de la Scala aveau loc întruniri literare — Stendhal le descrie — se mânca și se făcea curte femeilor frumoase, nobilii proprietari nereluându-și locurile decât în timpul ariilor celebre. Nu trebuie să uităm că sălile de *kabuki* erau legate direct de

saloanele de ceai printr-un fel de pasarelă ce permitea o circulație continuă. Teatrul tradițional este conceput ca o artă ce nu exclude nicidecum divertismentul căci bucuria spectacolului se împletește cu tot felul de alte plăceri. Aici nu se acordă o mare importanță succesiunii, legăturilor pentru că spectatorul de *kabuki* alege momentele de vârf evitându-le pe cele comune. Atunci când somnul nu este un simplu accident, cum o poți crede la prima vedere ci, dimpotrivă, o practică de spectator care se confruntă cu durata unui program și cu știința repertoriului, el apare ca o strategie bine controlată. Somnul permite o întoarcere în sine pentru o mai bună percepție a spectacolului în momentele de veghe. Spectatorul menajează corpul hrănindu-l, odihnindu-l astfel încât să fie în cea mai bună formă în clipele selecționate. Nimic nu scapă acestui public de specialiști.

Nimic nu poate revela mai bine sensul acestui uzaj al somnolenței decât efectul de oglindă între sală și scenă, frecvent în reprezentațiile *no*. Ca și spectatorii, coriștii, în cea mai mare parte, cum au terminat de cântat, închid ochii. Oare pentru a se putea concentra, pentru a se odihni sau pentru „a-și reprezenta propria absență" — după o expresie a lui Moriaki Watanabe? Dar îi deschid cu o precizie extremă pentru secvența următoare. În acest timp, *waki* nu încetează să-l fixeze pe *shite*, fantoma care răspunde chemărilor sale, încât și pe scenă coexistă, astfel, în mod simultan, privirea trează și somnolența. La spectatori, dimpotrivă, ele se succed. Astfel, teatrul scapă oricărei cenzuri; el păstrează prestigiul artei fără ca aceasta să excludă relaxarea divertismentului.

DUMNEZEUL MASCAT

Acesta este frumosul titlu al cărții lui Gerard Mantzel consacrată sărbătorilor japoneze. El a traversat arhipelagul în căutarea lor iar o atare încăpățânare ar putea atribui practicilor amintite un caracter excepțional, propriu manifestărilor pe cale de dispariție pe care orice etnolog se simte obligat să le citeze. În fond, ele nu sunt câtuși de puțin pe cale de dispariție iar sărbătorile sunt astăzi tot atât de frecvente ca în vremurile descrise de Kawabata în *Kyoto*. Sărbătoarea face parte dintotdeauna din peisajul japonez rural sau urban. Ea apare ca o forță străveche, niciodată îmblânzită chiar la Tokyo, printre firme multicolore și flori de plastic. Sărbătoarea este o reînviere. O energie venită din alte timpuri. Am văzut tineri purtând unul din celebrele care *mikoshi*, într-o stare de exaltare extremă pe toată lungimea unui cartier din Tokyo, traversând un întreg oraș sau coborând în apele oceanului. O veritabilă imagine a Japoniei aceste care purtate pe umeri, imaginea acelei forțe subterane, de nestins, care hrănește și artele marțiale. Dar, dacă în luptă ești singur, aici participi la o comunitate, oricât de pasageră, și tocmai această apartenență l-a fascinat pe Mishima când, după ore de antrenament, a dobândit, în sfârșit, forța fizică pentru a se putea alătura purtătorilor de *mikoshi*. Atunci a vorbit el, însinguratul, despre descoperirea solidarității.

Ceea ce în Europa mai supraviețuiește doar în câteva sate din țările din Est, în Japonia face mereu parte din ritualurile respectate de către marile comunități urbane. Ele coabitează cu informatica. Japonia va fi pentru totdeauna o țară a suprapunerii obiceiurilor și formelor și niciodată una a substituirii unora prin altele. Aici totul este conservat într-o

structură geologică aparentă care nu încetează să surprindă Occidentul: Japonia poate prezenta oricând toate formele de spectacol pe care le-a cunoscut istoria sa.

La sate pot fi văzute vechile dansuri mascate, *kagura*. Pe o estradă, un bătrân, apoi un copil, reiau figurile de odinioară, simple, repetitive, în care evantaiul joacă totdeauna rolul principal. În alte locuri, direct pe pământ, țăranii cu capul ascuns în interiorul unei colivii suprarealiste ce reprezintă vase de flori sau păsări, dansează sub privirile amuzate ale sătenilor. În curtea unui templu asiști la un ritual cu păpuși ce sunt arse în fiecare an pentru ca spiritul lor să nu se poată reîncarna, invadând, astfel, viața familiilor. Tokyo a refuzat acest preț al modernității care ar fi putut însemna uitarea sărbătorilor. Ici și colo ele țâșnesc în viața orașului. Iar orașul le așteaptă.

Odată, într-un templu, răsunau tobele și, de departe, zăreai unduirile dansatorilor care întruchipau dragoni și alte personaje stranii. Ceremonia amintea de mișcările arhaice de *gagaku*, dansuri ce se prezentau la Curte în secolul al VIII-lea. Muzica reia mereu aceleași sunete, mișcările sunt naive dar costumele, ca și măștile, strălucesc cu splendoare. Apropiindu-te, descoperi că spectacolul este destinat unei perechi de tineri căsătoriți. Este ceea ce pecetluiește unirea lor, darul ce li se oferă, ca și cum în Europa ar reînvia „masca" elisabetană spre a servi la sacralizarea nunții: îmi dau seama atunci că nu există nimic mai generos ca un asemenea spectacol în chip de cadou. Cadou fugitiv, cadou definitiv. „Vreau să dansez pentru tine" — îi spune Carmen lui Don Jose. Din acest dar nu rămâne nimic, e doar un fapt al memoriei dar el unește mai mult decât orice altceva. În acest dar indestructibil ce leagă două ființe, este prezent un Dumnezeu mascat.

BUYO ȘI *OMOÉ*

În Japonia, am mai spus-o, genurile și formele vechi au supraviețuit. Sau în săli mizerabile ca cele pentru poveștile din Osaka, unde maeștrii bătrâni cântă balade pentru alți bătrâni răzleți printre fotoliile goale; simți aici iminența sfârșitului și, cu toate acestea, genul, e sigur, nu va muri. Sau în sălile somptuoase ce servesc drept punct de întâlnire pentru întregul Tokyo, venit să onoreze o mare școală de dans. Aici se moștenește o artă și există mereu cineva care se simte investit s-o salvgardeze. După război, actorii de *no* lucrau în uzine iar noaptea continuau să se antreneze ca să nu-și piardă măiestria și să-și conserve arta în epoca grea a luptei lui McArthur contra Japoniei tradiționale. Astăzi se spune că *bunraku*-ul riscă să fie abandonat din cauza extremei sale dificultăți, căci trebuie să exersezi cinci ani pentru a mânui brațul unei marionete și tot pe atât, dacă nu mai mult, pentru a putea părăsi cagula discipolului și a dobândi dreptul la capul descoperit al maestrului, pentru a trece, deci, de la invizibil la vizibil. Cu toate acestea, *bunraku*-ul va ști, cu siguranță, să-și găsească totdeauna moștenitori pentru că în Japonia numai oamenii mor, niciodată artele. Regizorul Suzuki povestește că atunci când un mare maestru, vârstnic deja, a crezut că teatrul *kabuki* se află în declin a vrut să-l facă moștenitorul său. Este suficient un singur succesor pentru ca principiile să poată fi transmise dar acesta trebuie să fie pur și puternic.

Familiile conservă și salvează totdeauna ceea ce e amenințat.Ele asigură viața sau supraviețuirea vechilor forme. Două dansuri de altădată, *buyo* și *omoé*, mulțumită transmiterii secretelor ca și responsabilității pe care aceasta o reclamă, continuă să existe, uimind pe străinul care le descoperă.

Între *buyo* și *omoé* intervin toate jocurile ambiguității sexelor, o incertitudine dragă japonezilor. Dansul *buyo*, dans de femei, te captivează prin energia sa, prin violența colțuroasă a mișcărilor și fermitatea pozițiilor: dansatoarea realizează ceea ce în alte părți ale lumii face virtuozitatea corpului masculin. Katsuko Azuma, singură la început, apoi acompaniată, proiectează o imagine a femeii care surprinde, dar atracția provine tocmai din transgresare, din disparitatea uimitoare între codul obișnuit, propriu comportamentului feminin — comportament rezervat, șters — și forța pe care o degajă dansatoarele de *buyo*. Prin contrast, în *omoé*, bărbații desenează mișcări de o rară fluiditate încât totul devine o înlănțuire fără crispări și opriri bruște. Bărbatul, de această dată, realizează performanțe de o suplețe considerată exclusiv feminină. Astfel, din nou intervine deturnarea, pentru că în Japonia corpurile se confruntă adesea cu această probă, probă a transgresării sexelor și a codurilor atât de respectate în comportamentul cotidian. În *buyo* și *omoé*, de fiecare dată între dansatori și imaginea corpului pe care o propune, această răsturnare se produce: arta destabilizează ceea ce natura sau norma au statornicit. Travestirea actorilor de *kabuki* sau această inversare a dansatorilor țin, în fond, de aceeași subversiune provenită din gustul pentru fals și artificiu, puteri ale artei.

JIUTA-MAI SAU PRIVIREA LIUBEI...

Dansul *jiuta-mai* — de negăsit la Tokyo, iar la Paris trecând ca un meteor — nu l-am putut vedea. În seara aceea urmăream o tânără actriță plonjată excesiv, fără măsură și precauție, în

durerea Medeei. A urmări, iată cuvântul, cuvânt al distanței și nu al implicării, cuvânt al rezervei. Față de această energie necontrolată, energie a cărei descătușare părea uneori abuzivă, nu-mi rămânea decât să mă odihnesc din când în când pentru a încerca să-mi reprezint un alt spectacol, necunoscut, rar, numit *jiuta-mai*.

Noaptea trebuia să-l întâlnesc pe Peter Brook: „Ce poate fi acest dans!", îl întreb. „Se fac foarte puține lucruri, aproape nimic. *Jiuta-mai* seamănă cu un Beckett adaptat pentru dansul gheișelor." Mai târziu, dansatoarea de *jiuta-mai* mi-a confirmat prin cuvintele sale diagnosticul lui Brook fiindcă, afirmă ea, la început a trebuit să învețe „imobilitatea în mișcare" pentru a trece apoi la „mișcarea în imobilitate". Doi versanți ai aceleiași căutări, opusă cu obstinație retoricii pasiunilor.

Brook, continuând, a precizat: „E ca și cum ai monta *Livada de vișini* reducând totul la personajul Liubov care înalță ochii pentru a privi conacul ce dispare în fum. Doar atât! Privirea Liubei" — iată comparația brookiană care, într-un racursiu, captează esența dansului *jiuta-mai*, comparație ce leagă Occidentul cu Orientul permițându-le să se lumineze reciproc.

KARAOKE ȘI MĂRTURIILE ASCUNSE

Jocul de *pachinko*, acest joc descris de Barthes pentru care te instalezi în fața unui flipper plasat pe verticală, pe care îl invadează zeci de bile, este un joc pentru solitari. Într-o țară a „grupismului", *pachinko* a cunoscut un succes ce contrazice

toate referințele excesive privind inaptitudinea japonezilor de a rămâne singuri (de altfel în Japonia a fost imaginată o manieră încă și mai accentuată de a te izola în mijlocul orașului: *walkman*-ul!). Deși orice tentativă de extindere a unui discurs asupra mentalității japoneze luată în întregime este, de regulă, contrazisă, jocurile țării dau, totuși, indicii asupra dorințelor și predispozițiilor sale.

Karaoke este un fel de psihodramă căreia i se consacră în oraș grupuri mici. E o situație spectaculară în care oricine, rând pe rând, este actor și spectator. Într-o sală minusculă, tapetată cu casete ți se oferă de băut și totodată ți se dă posibilitatea să cânți în public, o posibilitate nu accidentală ci, putem spune, instituțională. Clientul comandă un whisky și un cântec. Când stă la bar, când se urcă pe o estradă pentru a îngâna un cântec a cărui orchestrație este transmisă prin canalul sonor al barului în timp ce el însuși murmură cuvintele cântecului ce sunt simultan ilustrate de imagini video cu râuri, sălcii și frumoase japoneze. Fiecare vine la *karaoke* pentru a se produce dar, deși reușitele sunt inegale, nu se înregistrează nici cea mai mică urmă de deriziune. Clientela este constituită dintr-un amestec de adolescenți și adulți, adesea în preajma pensionării, de funcționari și studenți, ziariști, un medic, un profesor. Unii au venit împreună, alții nu. Locul nu are nimic dintr-un club privat. Toți cântă dar niciodată în grup, ci de fiecare dată singuri, unul după altul, alternând neîncetat poziția spectatorului cu aceea a actorului. Circuitul este neîntrerupt, până târziu în noapte.

Cum se explică succesul acestei surprinzătoare practici în care spectacularul, atât de absent în viața cotidiană japoneză, ocupă locul de frunte? El provine, desigur, dintr-o frustrare pe care *karaoke* o atenuează pe timpul nopții; în timp ce codurile japoneze clasice reclamă înăbușirea oricărei mărturisiri, a oricărei confidențe, *karaoke* eliberează, permițând firilor foarte

măsurate să se mărturisească prin intermediul cântecului, să se exprime grație unei situații dramatice minuțios elaborate. *Karaoke* este, pentru un discurs subiectiv, ceea ce este la Londra *Hyde Park Corner* pentru discursul politic.

COPILUL CONTROLAT PRIN ARTĂ

În Africa copiii se integrau în mod firesc improvizațiilor pe care trupa lui Peter Brook le anima în piața satelor. Adesea ei activau spectacolul aducând o energie liberă, fără constrângeri. Această fluiditate îl fascina pe Brook. „Un copil nu întrerupe niciodată cursul — spunea el... viața curge în el... Te simți atunci în contact cu ceva foarte prețios."

Și în Japonia teatrul *no* și *kabuki* folosește copiii. În aer liber, la munte, am văzut o reprezentație de *no* în care *waki* era copil. Flăcări împrejmuiau scena, se agitau, se mișcau în prim plan în timp ce, în spate, actorii, concentrați, se deplasau pe fondul abia luminat al pădurii. Luna se ridica și nu lipsea decât lacul pentru ca scena de teatru al lui Kostea din *Pescărușul* să fie în întregime reconstituită. Prin flăcări și lună regăsim aceeași chemare a lumii de dincolo care, de data aceasta, răspunde. La Cehov, Nina este aceea care o invocă, aici este un băiețaș și mai fragil decât fata venită „de pe celălalt mal". Asemenea ei pentru care sarcina este prea grea, nici copilul desemnat să provoace fantoma nu mai are exuberanța copilului african. Investit cu o asemenea misiune, supus disciplinei spectacolului, el are crisparea ființei menită sacrificiului. Sacrificiul făcut pentru teatrul *no* și arta sa.

Alături de arbori și flăcări, în liniștea muntelui, dicțiunea mecanică, scandată, nu ne mai evocă de fel copilul ca „imagine a vieții ce curge", ci, dimpotrivă, copilul contra naturii. El părea domesticit, îmblânzit, asemenea pinilor cărora în Japonia li se dirijează ramurile cu ajutorul unor tije rigide. Corpul său este supus codurilor artei. Coloana vertebrală este dreaptă, pașii alunecă tăcut, mișcările sunt precise. În pădurea de la Issehala, acest copil japonez mi-a amintit de un altul pe care l-am văzut la Nancy, copil spaniol care, în fiecare an, de Crăciun, de la înălțimea unui amvon, intonează cântecul sublim al Sybillei. Nu greutatea puterii apasă asupra acestor copii — ca pe odraslele Curții spaniole din tablourile lui Velasquez, ci povara artei. O artă ce se află în proximitatea religiosului. Inserția corpului copilului într-un spațiu sacru tulbură, căci există o tensiune permanentă între fragilitatea sa și importanța misiunii cu care a fost investit. Lui nu i se încredințează o misiune subalternă precum copilului din cor în slujba catolică. El nu se află la periferia ritualului ci în centrul lui. Centru care dă o impresie de nesiguranță. De aici provine fascinația: accidentul amenință ordinea ceremoniei.

Recunoaștem aici cuvântul de ordine ce determină comportamentul japonez: trebuie totdeauna să-ți depășești resursele. Pentru asta, cea mai bună formulă este punerea în situație, confruntarea verificatoare. Și ce poate fi mai dificil decât să joci în *no* sau *kabuki* alături de maeștri reputați! Sau de a anima luptele de *sumo* al căror platou oferă un violent contrast între copilul care strigă pentru a lansa confruntarea și uriașii care încearcă să se doboare.

Copiii conduc lupta tinerilor combatanți iar bătrânii îi înlocuiesc mai târziu când vine rândul marilor campioni (adulții nu se află niciodată în arenă, ci totdeauna în jurul ei. Ei judecă lupta, nu o animă.) În *no*, de asemenea, se trece direct de la copil la bătrânul maestru. Acest cuplu copil/bătrân, îl

regăsim adesea în Japonia. Extremitățile vieții. Copilul supus legii semnelor, bătrânul artist, maestru al lor. Între ei doi, adultul care traversează, cum ar spune Barthes, „imperiul semnelor". El e în mișcare. Vârsta adultă nu este decât o tranziție, o trecere.

În Japonia, dacă un actor nu a reușit încă să se impună, este dezvinovățit prin precizarea că „nu este încă destul de bătrân". Sfârșitul este cel care desăvârșește. „Noblețea eșecului", a bătrâneții, a dispariției. Tanaka Min, celebru dansator de *buto*, obsedat de visul occidental al anonimatului, mărturisea unui prieten: „Dacă trăiești destul, mă vei vedea dispărând".

DINCOLO DE MEMORIE: EFEMERUL

Întreaga Japonie pare o țară a pedagogiei de care profită bănește și teatrul și diversele spectacole. Elevii învață dansurile *kabuki* iar tinerele fete învață *buyo* în studiourile lui Katsuko Asuma. Actorii de *no*, mai ales, își vând scump știința lor tehnocraților de rang înalt sau intelectualilor cu gustul trecutului. Toate acestea amintesc, uneori, de Viena sfârșitului de secol, când inițierea în muzică, în scopul de a o practica acasă, între prieteni, era regula mediilor cultivate. Nu era vorba, ca și la Tokyo, de a pregăti o carieră, de a se consacra scenei ci mai mult de a se antrena în artă, de a deveni un amator luminat, un spectator cultivat. În romanele lui Schnitzler se face muzică tot atât cât se vorbește despre ea: fapta și comentariul se îmbină. Iar aceasta sfârșește prin a

extinde „cercul cunoscătorilor": educația pregătește pentru plăcerea spectacolului. Formându-l, educația îi dezvăluie fiecăruia limitele sale — unuia întinderea vocii, altuia volumul — și astfel ia cunoștință de exigențele concrete ale scenei. El practică o artă în particular dar știe să recunoască ce o deosebește de împlinirea ei prin prezența publicului. Educația, la Viena ca și la Tokyo, dispensează o știință și cenzurează o iluzie. Ea pregătește un spectator care va fi la fel de lucid față de sine ca și față de artiști. Educația te purifică de iluziile amatorismului și, în același timp, ascute puterea de apreciere: nu există un critic mai sever decât amatorul conștient de lacunele sale. Nivelul muzicii, la Viena, și al teatrului, la Tokyo, nu este străin de cultul învățământului.

A apropia Viena de Tokyo pornind de la importanța învățământului în cele două capitale, ne permite să comparăm teatrul japonez cu opera europeană. Pentru a înțelege teatrul *no* sau *kabuki* ne putem inspira din criteriile *bel-canto*-ului și din secretele liedului. Aici corpul se confruntă cu un sistem normativ transmis de-a lungul timpurilor, iar spectatorul avizat poate evalua maniera de a recepta o moștenire și de a exprima o identitate, de a investi un trecut și de a manifesta o detașare față de el. În operă, ca și într-un spectacol *no,* tradiția nu interzice expresia individuală; ea pune doar la încercare dorința sa de a se manifesta. Codul nu elimină eul, ci îi verifică forța, energia, tenacitatea. Și trebuie să recunoaștem că eul astfel testat sfârșește prin a destabiliza ușor limitele codului și a produce modificări. Ele nu sunt explozive, devastatoare, nu au nimic romantic căci, acolo unde există codul și posibilitatea de a-l perturba, guvernează o estetică clasică. Ea presupune atât educația creatorului cât și a spectatorului. Acolo unde mutația nu este posibilă decât la modul nuanței, trebuie să cunoști bine regula pentru a repera importanța modificării minime. Fără o educație a publicului artele clasice ale tradiției

nu pot beneficia de acea elită capabilă să confrunte vechile performanțe cu expresia de azi a corpului. Învățământul contribuie la păstrarea memoriei și, în același timp, la transformarea ei în termen de referință pentru arta prezentului. „Tezaur național viu" — aceasta este distincția orientală acordată maeștrilor de mare valoare. Formula îi amuză pe occidentali care nu văd aici decât expresia retorică a unei politici culturale, asemănătoare celei a țărilor din Est care au introdus titluri ca „artist emerit", „al republicii" sau, recunoaștere supremă, „al poporului" însuși. Dar dacă în țările din Est aceste titluri afișau o voință de democrație caricaturizată, în Japonia expresia „tezaur național viu" vrea să exprime, reluând o distincție a lui Pierre Nora, nu o fixare a istoriei, ci o supraviețuire a memoriei, nu o conservare inertă, ci una activă, nu o probă scrisă, ci una orală. Aici nu se înregistrează mecanic, ci se reține, nu se stochează, ci se absoarbe. Arhivele acumulează, ființele asimilează. Deținător al secretelor unei arte, un maestru este — pentru a-l parafraza pe Nora — „o ființă de memorie" pentru care transmiterea științei sale este tot atât de importantă cât expresia. De aceea îi învață pe alții.

Arta transmiterii nu este unică, ci dublă. Maestrul dăruiește secretele sale cele mai profunde unui singur discipol — unul singur, cel mai bun, este de ajuns pentru ca moștenirea să se comunice nevătămată — dar își dezvăluie meseria elevilor. Astfel se manifestă întreaga deosebire dintre testament și învățătură. Discipolul ales continuă să dezvolte arta maestrului, supunându-se în același timp aprecierii elevilor avizați. Moștenirea elitară și învățământul generalizat asigură împreună supraviețuirea unei arte.

Maestrul care își alege legatarul și în același timp își oferă învățătura organizează atât succesiunea cât și predarea. El își democratizează știința și singularizează experiența. Pornind de la această situație se poate descifra dorința enigmatică a lui

Antoine Vitez: „un teatru elitar pentru toți". Nu o artă a naturalului deschisă confuz spre popor ci una a convenției specifice, savurată de un public educat. Măiestrie și învățătură, reunite. „Tezaurul național viu" caută să parvină la „un teatru elitar pentru toți".

Viu, actorul japonez tezaurizează trecutul. Îl asumă dar, dacă ajunge pe culmile artei sale, va ști să-i refuze, dimpotrivă, apăsarea pentru că, spune Zeami, „*no*-ul începe acolo unde totul a fost dat uitării." Ca și tirul cu arcul. Sau ca arta spadei. Dincolo de memorie trebuie să înflorească efemerul artei. Una fără cealaltă sunt nedesăvârsite. Floarea clipei se deschide prin uitarea humusului istoriei, ceea ce nu înseamnă că nu și-a tras din el puterile. Memoria teatrului *no* face din efemer nu propria negare ci, dimpotrivă, gloria sa. Efemerul se ivește într-un moment de vârf al memoriei dar *ceea ce trece* alimentează *ceea ce rezistă*. *No*-ul cum spunea Zeami, pecetluiește alianța diamantului cu floarea cireșului, ceea ce dăinuiește cu ceea ce nu durează decât o zi.

BUTO SAU SUBVERSIUNEA

Când e vorba de o ipoteză teoretică numai exemplaritatea legitimează mărturia, mărturie care confirmă cuvintele. Să mărturisim deci! Cu mulți ani în urmă, la Tokyo, în Planul B, doar câțiva străini răzleți veneau să-l vadă pe Tanaka Min, în timp ce la Paris, la Muzeul artelor decorative, în 1978, în cadrul Festivalului de toamnă, mulțimea se îmbulzea la uși. Tot așa, la Festivalul de la Nancy, în 1980, pentru a-i descoperi pe

Kazuo Ohno sau Sankai Juku. Invitați imediat după aceea în capitală, dansatorii de *buto* au strălucit pe scena occidentală și, din triumf în triumf, ei au ajuns asemenea lui Sankai Juku până în saloanele Casei Albe.

Ce este de văzut în *buto* ? Ce așteptare a satisfăcut? Ce a adus el la lumină? Căci altfel cum să explici această metamorfoză a ceva ce, cu puțin timp în urmă, rămânea marginal în Japonia, cunoscând doar în Occident consacrarea? Se pot sesiza aici, sunt sigur, traseele unei recuperări hrănită de pulsiuni profunde. Ficțiunea japoneză pe care Occidentul a zămislit-o pornind de la *buto,* revelă o puternică dorință de proiecție: acest succes a fost un simptom.

În Japonia, marii maeștri fondatori, Hijikata și Ohno, au provocat la început scandaluri fulminante, cerând constant pentru *buto*. Izolare și concentrare. *Buto*-ul face din izolarea în cerc restrâns un program pentru a se constitui astfel într-un abces al corpului social nipon ce are umanismul ca scop, corp social care, de altfel, mult timp îl va ignora. Succesul dansului *buto* în Japonia se va limita la cercul unei societăți secrete, al unei influențe conspirative, al unei arte aparte. *Buto*-ul se vrea o practică a limitei iar artistul se identifică cu *bunraku-min*, omul exclus, ființa impură, ființa intrusă: străinul din interior.

La origine, *buto*-ul prin însești resursele ce îl alimentau se sustrăgea referințelor majoritare japoneze: își făcea maeștrii săi din artiștii occidentali care zdruncinau edificiul rațiunii și credeau în puterile unui corp nestăpânit: Lautréamont și Nietzsche, Artaud și Bataille, suprarealismul și Klossowski. Pe de altă parte el nu se revendică din cultura înaltă japoneză ci, dimpotrivă, din cultura țărănească și din practicile sale elementare. Dansatorul de *buto*, cu genunchii îndoiți, se ține aproape de planșeu, asemenea lucrătorilor din orezării. Hijikata nu se inspiră deci din *no* sau din *gagaku,* ci din

dansurile agrare, din cabaret și din bâlci. Din tot ceea ce Japonia imperială refulează.

Dacă în Japonia, în afara mediului restrâns al fanaticilor, fervenților, *buto*-ul a trebuit să înfrunte rezerve sau chiar respingeri, el a făcut însă furori în Occident. A apărut aici ca o altă fațetă, neașteptată, ignorată a Japoniei: Japonia animată de un violent apetit al autodistrugerii, Japonia primitivă, nu aceea a ordinii și a legii pe care o reprezentau formele tradiționale. Fără a eșua în motivații abuziv sociologice, se poate spune că la ora renașterii Japoniei pe piața mondială — renaștere bazată pe omogenitate națională și pe grupism — *buto*-ul aducea dovada unei imagini diferite, haotice, ctonice, suicidare. Ea era capabilă să liniștească temerile față de Noua Putere mondială căci *buto*-ul o arată mai vulnerabilă, mai fisurabilă decât lăsau să se creadă doar referințele la indicele de competitivitate internațională. *Buto*-ul sau posibilitatea falimentului japonez...

Pentru occidental, ceea ce *buto* producea ca perspectivă liniștitoare i se adăuga și ceea ce trezea ca vinovăție. Fie că recunoaștem, fie că nu, el evocă Bomba. Aceste cranii rase, aceste guri căscate, aceste răni, aceste torsiuni, această spumă putredă ce infectează corpurile, totul amintește fantasmele Hiroshimei. Spectatorul de la Paris și New York se confrunta, astfel, cu spectrul ororii. „Dansul tenebrelor" confruntă spectatorul cu încarnarea însăși a dezastrului pentru a-l face să atingă cu groază plăgile și, aplaudând, să-și ceară, implicit, iertare.

În succesul *buto*-ului intervine și o a treia rațiune, culturală. Ea provine din recunoașterea de sine în altul. *Buto*-ul afirmă simultan înrudirea și deosebirea Japoniei de Occident dar această alăturare intrigă. Dacă formele vechi — *no*, *bunraku*, chiar *kabuki* — se înalță ca indestructibile roci ale trecutului, *buto*-ul pare asemenea unei expresii țâșnind din

prezent. El nu se bazează pe o gramatică gestuală riguroasă, comunicabilă, ci acordă drept de existență strigătului originar, confesiunii de grup, nimicirii normei, pe scurt, tuturor interdicțiilor proprii unei țări a tradiției. Ceea ce admiră Occidentul este și această îndrăzneală a unor artiști în conflict cu o moștenire savant conservată. Zdrențele din *buto* ne plac prin compensație cu geometria costumelor din *kabuki*; ne lăsăm impresionați de violența spasmelor cu gândul la ordinea secretă ce determină mișcările actorului tradițional, suntem seduși de apă, pământ și toate necurățeniile ce acoperă scena de *buto*, amintindu-ne scena glacială a spectacolului de *no* unde actorul se deplasează cu rafinament, asistăm uimiți la efortul epuizant al dansatorului, gândindu-ne la actorul de *kabuki* care își ascunde sudoarea sub albul fardului. *Buto*-ul afirmă dezordinea, gunoiul, efortul, acolo unde, de obicei, domnește ordinea, frumusețea, serenitatea. El face să pătrundă pe scena japoneză „realitatea de ordin secund", aceea a deșeurilor umane și materiale al cărei partizan exemplar a fost, pentru Occident, Kantor. Din *buto* se degajă forța unei rebeliuni estetice, rebeliunea avându-și parțial sursa în gândirea subversivă ce leagă pe Sade cu Bataille, gândire pe care Occidentul însuși a acceptat-o cu prudență. *Buto*-ul se plasează la intersecția a două refuzuri: cea a corpului, în Occident și cea a originalității, în Orient. Între ele există o refracție reciprocă. O dublă perversiune.

Falimentul, culpabilitatea, recunoștința — iată cei trei termeni pe care se bazează ficțiunea japoneză, elaborată de Occident pornind de la *buto*. Și totuși, apariția unui al patrulea termen, la fel de dinamic și imprecis ca cel din dialectica hegeliană, se impune. El trimite la energia originilor căci *buto*-ul se prezintă și ca o expresie ce, pornind de la cultură, trezește pulsiunea primitivă a începuturilor. Clătinând „imperiul semnelor", *buto*-ul face să se deverseze o lavă fără coduri și

constrângeri. Aici scopul consistă în a parveni la „esența tradiției, fără a-i împrumuta formele", cum spune un comentator. Iar Tanaka Min aproape își însușește formula când admite că vrea să fie „un dansator foarte tradițional... Sensul adânc al cuvântului «avangardă» este «foarte tradițional». Extremul contemporan și extremul tradițional fac corp comun pentru că Ohno dansează un *no* al memoriei iar Hijikata recuperează violența inițială, erotică, sălbatică din *kabuki*.

Japonia dispune de o uriașă forță de conservare și ceea ce ținea la început de particular și marginal devine astăzi din ce în ce mai mult o formă codificată. De aceea Occidentul începe să se dezintereseze: ce întrezărește în *buto* acea imobilitate formală și repetiție a temelor, ce îl face apt pentru instituționalizarea orientală. După era perturbării a început aceea a stagnării.

TRECUTURILE LUI KAZUO OHNO

Se știe, *memoria-obișnuită* care este la originea reflexelor motorii, se constituie prin repetiție, în timp ce *memoria-amintire*, se fixează subit, fără efort sau reluare, printr-o unică revelație. Bergson distingea între reflexele ce se obțin prin tehnică repetitivă și amintirea care e unică.

O singură dată l-am văzut dansând *Argentina* pe Kazuo Ohno. De atunci nimic nu s-a mișcat în memoria mea. Nici esplanada pariziană, nici prietenii care mă însoțeau, nici amurgul, nici parkingul. Totul a rămas prezent ca o stâncă ce se ridică din apele timpului fără ca vremea s-o macine. Și astfel,

spectacolul lui Ohno care era inspirat de amintirea definitivă a strălucitei dansatoare spaniole[1] se transforma, la rândul său, în amintire pentru spectatorul uluit ce eram. Joc vertiginos al memoriilor imbricate, *Argentina* produce o veritabilă memorie în trepte. Kazuo Ohno continua să danseze *Argentina*, fără ca nimeni să observe această corupere a ființei ce, după Blanchot, își are sursa în repetiție. Amintirea lui Ohno se păstrează grație coregrafiei ce o reînvie la fiecare dintre reluările sale. Ea este, astfel, aceea care pune bazele *memoriei-obișnuință*, având vocația de a produce la spectator *memoria-amintire*. La început, amintindu-și de Argentina, Ohno a imaginat un dans; acum, dimpotrivă, el dansează spre a-și aminti de Argentina. În spectacolul său, cel ce invocă fantoma și cel ce o întrupează sunt una și aceeași persoană: *waki* și *shite* se confundă. Ohno împinge teatrul *no* până la extrema concizie căci îi reduce dublul focar la unul singur. Un unic corp angajat în călătoria dintre lumea aceasta și lumea de dincolo. Ohno face din *Argentina* un *no* personal.

Repetarea nu deteriorează acest *no* individual, dimpotrivă, îi rafinează arta. Ohno pleacă de la ceea ce a rezistat în el căci coregrafia spectacolului a fost creată de Hijikata la treizeci de ani după primul șoc: apoi, trecutul, prin forța repetărilor s-a obiectivat. Ohno devenea, astfel, actorul și spectatorul care privește un trecut cândva propriu, dar care s-a obiectivat prin repetare. *Argentina* a devenit în felul acesta un ritual asemenea „figurilor" ce populează teatrul lui Genet.

L-am văzut dansând pe Kazuo Ohno și a doua oară. Într-un apartament. De data aceasta el dansa amintirea mamei sale. Mișcări reduse. Legănări. Poziții foetale la nivelul solului. Toate acestea pe un fond de fragilitate, fiindcă artistul e

[1] *Argentina*, dansatoare pe care Ohno a văzut-o la Sevilla în anii '30. (n.a. la versiunea românească).

vârstnic iar corpul îi este împuținat. Impresia a fost mai slabă pentru că nu mai era vorba ca în *Argentina* de interiorizarea unei figuri exterioare ci de învierea unei memorii cu totul personale. Memoria încetase de a mai fi epică pentru a deveni doar lirică. Fantoma nu mai sosea din afară, ci direct din interior. Ea provenea dintr-o subiectivitate închisă asupra sa însăși care, de acum încolo, își găsea în amintirea mamei axul de organizare, „pârghia" sa între trecut și prezent, cum spunea Ohno însuși.

„Ai vrea să trăiești purtând în spate toate trecuturile sale, dar într-o bună zi vor sfârși prin a te zdrobi. Un singur trecut ajunge" — îl sfătuia mama sa pe Ohno. Ea dorea să-l ferească de primejdiile acestei peșteri a mirajelor unde, totuși, Ohno continuă să zăbovească dansând, ca femeie, trecuturile sale de bărbat.

CONSERVARE ȘI PIERDERE

Meyerhold ponegrea scena occidentală pentru faptul de a fi pervertit trecutul teatrului; pentru că, deplânge el, conservarea a fost nulă iar deteriorarea integrală. Nu a existat acea continuitate a dialogului, „pod de trupuri", pe care Orientul a știut să o mențină între epoci. Meyerhold nu este primul care a angajat acest proces — a fost, poate, procurorul cel mai agresiv — căci de la Craig la Copeau, de la Einsenstein la Brecht și, mai târziu, de la Grotowski la Barba, omul de teatru occidental va deplânge cu amărăciune slăbiciunile memoriei teatrului occidental și va omagia calitatea memoriei

asiatice. Capacitatea acesteia de a conserva a fascinat marii regizori de-a lungul întregului secol.

Tratatele japoneze ale lui Zeami și Ayame devenite publice abia în epoca noastră confirmă această opinie generalizată. Pentru *no* și *kabuki*, arta interpretului, insistă ei, nu se reduce doar la joc, ci și la corecta ei transmitere. El răspunde de secretele pe care precursorii i le-au încredințat și se înscrie într-un lanț ce nu poate fi întrerupt cu nici un preț. Dacă filiația familială guvernează mediile teatrale japoneze, este și pentru ca transmiterea științei arhaice să se îndeplinească fără greș, pentru ca „nimic să nu se piardă". Scena orientală își tezaurizează trecutul. Ea constituie ceea ce Brook numește „marea tradiție", cea pe care el a încercat s-o regăsească și care e opusă „micii tradiții": al cărei urmaș depreciat pare a fi scena occidentală...

Dorința de a obține un limbaj specific, autonom, opus iluziei naturaliste, a îndrumat regizorii către această investigare a memoriei scenei. Localizând-o în Japonia sau în China, ei au constituit mitul scenei orientale care nu încetează s-o repete, care nu uită ceea ce a zămislit; această moștenire scapă deteriorării la care pare condamnat teatrul occidental. Elogiul Orientului este indisociabil de combaterea occidentului.

Încrederea în infailibila memorie orientală se destramă, însă, când asiști la o repetiție de *kabuki*. Remarci mai întâi acel obicei a cărui unică justificare nu poate fi decât financiară de a prezenta florilegii din mai multe opere, ca și cum la Scala nu s-ar cânta niciodată *Balul mascat* în întregime ci s-ar mixa, regulat, extrase din Verdi, Puccini, Donizzetti. Ceea ce în Occident ține de spectacolul în beneficiul societăților umanitare, este o regulă la *Kabuki-za*. Aceasta, fără îndoială, pune în valoare actorii dar totdeauna cu prețul autorilor: spectacolul sacrifică trecutul cuvintelor pentru prezentul corpurilor. Dar chiar jucat în totalitate, textul va fi tratat totdeauna ca un

scenariu de *commedia dell'arte*. Actorii îi vor respecta structura dar își vor lua toate libertățile privind realitatea concretă a operei. Și asta se regăsește încă de la origini căci marele Chikamatsu, Shakespeare al Japoniei, nu a abandonat *kabuki*-ul în favoarea marionetelor, exasperat de dezinvoltura actorilor față de text? Pentru actorul japonez legea vine dinspre scenă, niciodată din piesă. Prima va fi totdeauna respectată, a doua totdeauna busculată. Preocupați să impună un Orient exemplar din punct de vedere mnemotehnic, oamenii de teatru din Occident au omis să observe această articulație între perenitate scenică și dezmembrare textuală.

Văzând grija pe care o avea marele Ennosuke în timpul unei repetiții expeditive pe care o dirija, pentru executarea perfectă a unor *katas*-uri și indiferența față de textul bâiguit indistinct, am înțeles răsturnarea totală a raportului cultivat de occident între conservare și pierdere. În Japonia este apărată de secole autoritatea actorului asupra textului. Ceea ce îi revine, în primul rând, este executarea corectă a *katas*-urilor, fiindcă, pentru actor, nu personajul, ci *kata* este „partenerul și umbra sa". În Europa relația a fost alta, exact inversă, pierderea aici situându-se pe planul limbajului scenic în timp ce memoria va funcționa admirabil în privința textului. Aici cuvintele au un ascendent asupra gesturilor. Și dacă secretele doamnei La Champmesle[1], pe care Racine o adora, s-au risipit, versurile Berenicei au rămas intacte. Occidentul a păstrat ceea ce Orientul a sacrificat. Complementaritatea lor este absolută.

Teatrul lumii a trebuit să aleagă între ceea ce moare și ceea ce durează. Ideea conservării totale nu a fost decât o armă de luptă a regizorilor, inventată în războiul contra unei scene amnezice. Un artificiu de gândire, nimic mai mult.

[1] Pseudonimul artistic al actriței Marie Desmares (1641-1698), celebră pentru rolurile jucate în tragediile lui Racine. (n.ed.)

UMBRA GLORIEI

Actorul japonez primește cadouri, aplauze răzlețe, strigăte disparate... dar, am mai spus-o, are, în schimb, gloria unui nume. El este cel care conservă pasiunea pentru teatru în Japonia. Prin arta sa, actorul reface prestigiul unui nume sau, dimpotrivă, îl degradează fiindcă, părăsind scena fără a mai reveni vreodată, el trece în imperiul numelui.

La Hiroshima am văzut ceea ce știam deja — bomba a fixat pe un perete umbre, umbrele oamenilor care în 6 august 1945 la ora 8,45 așteptau pe treptele unei Bănci — dar la Waseda am văzut ceea ce nu știam. Teatrul desenează și el umbre. Acolo, pe un *kakejiku* — rulou vertical — descoperi, fixate pentru totdeauna, umbrele efemerului: câțiva actori celebri au acceptat, după un obicei străvechi, să-și lipească obrazul machiat de o hârtie neîntinată. Ei înscriau astfel amprenta acelor ființe ce s-au confruntat cu invizibilul și, înainte de a se întoarce în lume, marcau urmele călătoriei lor. Este amprenta revenirii. O amprentă vagă precum o umbră. Umbra unei treceri. Și, în același timp, umbra unei dispariții.[1] Nu a unei ființe vii, ca la Hiroshima, ci a unei ființe imaginare, înainte ca actorul să se fi despărțit de ea. Și totuși cele două umbre nu sunt străine una de alta. Ele depun mărturie pentru ceea ce rămâne acolo unde domnește efemerul. Umbra este ultima urmă înaintea ștergerii totale. Bomba și teatrul. Dar, dacă la Hiroshima umbra fixează nimicirea, la Waseda ea ne vorbește, deopotrivă, despre moartea unui personaj și despre gloria unui actor. Umbra de la Hiroshima — umbra de la Waseda; ultimele urme înaintea neantului. Memoria unei umbre... Memoria umbrei.

[1] Se spune că în argila statuilor consacrate portretului unui călugăr decedat se amestecă cenușa acestuia pentru a-i conserva mai bine imaginea. Problema rămășițelor va fi totdeauna legată de aceea a memoriei.

MASCA RĂNITĂ

Din stângăcie am zgâriat o mască feminină. De atunci, ușoara cicatrice a rămas acolo, definitivă, început al unei alianțe ce mă leagă de acea prințesă îndepărtată. Tăietura prin care s-a nimicit perfecțiunea frumuseții feminine dă figurii o tulburătoare umanitate iar accidentul conferă modelului impersonal, o identitate. Masca rănită este acum unică, ființă născută din atingerea cu o mână nesigură.

Masca femeii a cărei „expresie este infinită", cum spune un poet japonez, privește departe. Această privire se duce dincolo de sine și pare să aibă drept țintă infinitul orizontului, frontiera unde puterea ochiului nu ajunge și unde doar masca poate să pătrundă. Masca nu are nimic explorativ: ea este indiferentă. O linie neîntreruptă pare a lega ochii măștii rănite de această zonă imaginară spre care, ai zice, ei se îndreaptă definitiv. Dar, se știe, când privirea se îndepărtează de lume, este pentru a se îndrepta și mai bine spre înăuntru. Ceea ce pare indiferent în raport cu exteriorul nu este decât concentrare asupra spațiului lăuntric sigur și imobil.

Pentru masca de *no* eu nu exist decât datorită rănii pe care am provocat-o, altminteri mă ignoră. Ea refuză acea comunicare pe care o angajează masca *commediei del'arte* cu cel ce o privește îndeaproape: aceasta este totdeauna umană. Masca occidentală este un partener, masca orientală un ghid.

Cu gura întredeschisă, masca femeii vrea, oare, să vorbească sau mai curând să tacă pentru a se replia mai bine asupra ei însăși? Dacă privirea mărturisește o hotărâre, gura, însă, rămâne indecisă. Și tot așa, în ceea ce pare sculptat pentru eternitate, se desenează o dungă de umbră. Pe ce fel de tăcere se închide? Ce cuvânt anume o va putea deschide?

Ce murmur expiră? Viața măștii se naște din contrastul între privirea întoarsă spre lumea lăuntrică și gura ce pare că vrea să comunice altora secretele acestui voiaj interior. Cine poate auzi mărturiile unei măști?

FRAZA–CADOU

În Japonia există obiceiul de a oferi fraze. Cadouri imateriale ce se materializează prin ele însele. Cadouri de care nu te poți despărți, cadouri ce evocă ființe și amintesc un gând. Cadouri care nu îți supraviețuiesc. Cadouri pe care le porți cu tine pentru totdeauna. Cadouri ce scapă legilor schimbului: nu poți decât să le primești și să le lași să se pârguiască și să le reînvii cândva.

Fraza-cadou rămâne legată de clipa în care ai primit-o și de cel ce a oferit-o. Împreună, constituie o secvență de memorie care încorporează totul: sensul frazei este, desigur, puternic, dar el nu poate fi deplin decât însoțit de alte amintiri. El servește mai mult memoriei decât rațiunii sau învățăturii. Din acest motiv, fraza-cadou nu poate fi citată pentru că ceilalți nu vor vedea în ea decât sensul, acolo unde cel ce a primit-o recunoaște un chip, aude o voce, evocă un peisaj. Fraza-cadou face parte din acele daruri imateriale la care visa un personaj din Mishima în *Pavilionul de aur*: daruri care nu ocupă un spațiu, ci investesc memoria. Ecouri de viață, fixate în cuvinte ce par impersonale: „Teatrul kantian este *no*-ul", „Actorul privește, masca vede", „La *no* îmi place să mă gândesc, *kabuki*-ul îmi place să-l privesc.." Obiectivitatea cuvintelor este

însuflețită de subiectivitatea amintirii și, în felul acesta, fraza-cadou devine o amprentă a celuilalt asupra ta. Amprenta unei ființe.

DEDICAȚIE

În Japonia nu am citit decât cărți dedicate cuiva. Unei femei. Unui prieten. Îmi plac aceste dedicații pentru că ele relativizează de la început chiar și scrierea cea mai savantă. Dincolo de operă, de talent sau de erudiție, se profilează o ființă secretă, anonimă, importantă, și, întreaga carte, pare că abia poate onora această prezență ce rămâne enigmatică cititorului. Prin dedicație este desemnat un cititor ales. Primul și cel mai bun dintre cititori. Sau, cel care a intervenit altfel decât rațional în realizarea cărții. Rândurile de aici aș vrea să le dedic lui *Y.* inițială ce îmi amintește mai mulți prieteni... Yong, Yannis, Yamaguchi... Grădinile și spectacolele nu valorează nimic dacă nu le poți adăuga memoria unei ființe. În adolescență am citit asta într-o carte de Heinrich Böll fără a fi convins. Vârsta m-a ajutat să-i înțeleg sensul. Îndepărtarea, de asemeni. Amintire ce se reîntoarce.

POSTFAȚĂ

Teatrul tradițional japonez: *no, kyogen, bunraku, kabuki*

Această scurtă prezentare a genurilor tradiționale încă și astăzi practicate pe scenele japoneze nu pretinde să ofere istoria generală a teatrului din această țară ci, pur și simplu, să ofere câteva repere istorice și tehnice care să-i permită cititorului mai buna apreciere a frumoaselor texte pe care Georges Banu le consacră acestor spectacole. Formele ce constituie esențialul în teatrul tradițional sau „clasic" japonez sunt, pe de o parte *no* și *kyogen* care nu pot fi de altfel separate, în măsura în care cel de al doilea se joacă în mod normal în cadrul primului, pe de altă parte *kabuki* și teatrul de marionete numit astăzi *bunraku*. Vom schița istoria acestor forme abordându-le în ordine cronologică.

NO

Repere istorice

Sub forma pe care o cunoaștem astăzi, *no* sau *nogaku* a început să se cristalizeze în a doua jumătate a secolului al XIV-lea în epoca numită Muromachi (1336—1573). Departe de a fi ieșit din neant, el reprezintă esența sincretismului diferitelor genuri — dans, pantomimă și farsă, demonstrații de acrobație, jonglerii și dresură — ce înfloreau pe vremea aceea. Aceste spectacole se dezvoltaseră de-a lungul secolelor precedente îmbinând elementele autohtone cu influențe chineze din perioada Tang: dansurile budiste *gigaku*, muzica și dansurile de Curte *bugaku* și *gagaku* și, sub numele de *sangaku*, divertismentele populare de bâlci, originare din Asia Centrală.

Din prima parte a secolului al XIV-lea, dintre variatele genuri ce coexistau vom reține, în principal, *dengaku no no* și *sarugaku no no*. Primul domnește la Nara și Kyoto unde, prin grația poetică și eleganța coregrafică, și-a atras favorurile Curții. Al doilea este împărțit în două tendințe: una — ce prevalează în regiunea Omi — se apropie prin eleganța sa rafinată de *dengaku* în timp ce rivala sa, cea din Yamato, funcționează din perspective mai realiste cu o trivialitate —

chiar violență — apropiate de lumea rurală și de viața populară.

Tocmai acest *sarugaku* din Yamato, încă frust, dar dinamic și ambițios se va transforma și se va impune dând naștere genului *no* pe care îl cunoaștem. Pentru aceasta a fost decisivă mai întâi prezența în fruntea uneia dintre trupe a unui om de mare talent, Kan.ami (1333–1384), spirit deschis, lucid, care nu a ezitat să recunoască însușirile genurilor rivale și nu a contenit să experimenteze, pentru a încorpora în arta sa, ceea ce acestea aveau mai bun. El era preocupat nu numai să tempereze realismul aspru al mimilor (*mono-mane*) din *sarugaku* cu efectele cele mai subtile (*yugen*) din *dengaku*, dar și să consolideze dinamismul spectacolelor sale integrând elemente (muzicale și de dans) dintre cele mai la modă în epoca sa, inspirate mai ales de genul *kusemai* cu cântul său ritmat de tamburină.

Cu toate acestea, întreprinderea nu ar fi reușit fără sprijin solid și mulțumită a ceea ce a fost, de fapt, un fericit concurs de împrejurări. Kan.ami avea să găsească acest sprijin din partea însuși a *shogun*-ului Ashigaka Yoshimitsu. În 1374, la recomandarea unuia dintre consilierii săi și, puțin, împotriva obiceiurilor anturajului său, tânărul senior asistase la un spectacol de *sarugaku* dat în capitală. Încântat de jocul lui Kan.ami și de farmecul fiului acestuia, Zeami (1363–1443), *shogun*-ul i-a chemat la Curte și i-a pus sub protecția sa. Sub acest înalt patronaj Kan.ami și Zeami au fost în contact direct cu o Curte extrem de rafinată, îndrăgostită de artă și de poezie, găsind aici un public de cunoscători ale cărui exigențe și încurajări nu puteau decât să stimuleze ideea lor. Sub domnia lui Yoshimitsu și, într-o mai mică măsură, a primilor săi doi succesori, Zeami avea o poziție cvasi-oficială iar trupa sa, *kanze-za*, la va domina pe toate cele rivale. Aceste condiții i-au permis să-și aprofundeze arta pe toate planurile: acela al

reflecției teoretice prin redactarea de tratate ce stabileau „tradiția secretă a teatrului *no*", acela al compoziției dramatice prin scrierea de librete noi sau adaptate și, în sfârșit, planul scenei — căci favorurile de care se bucura i-au permis, adesea, să-și supună opera probei de foc a practicii.

Totuși, după mai bine de o jumătate de secol de protecție shogunală, soarta lui Zeami se va răsturna brusc: în 1429, al treilea succesor al lui Yoshimitsu — Yoshimori — îi interzice accesul la Curte și, câțiva ani mai târziu, sfârșește prin a-l exila pentru trei ani pe vârstnicul actor în îndepărtata insulă Sado. Prin aceste măsuri represive era vizat în mod direct Zeami și ai săi și nu teatrul *no* ca atare pentru că noul shogun va continua să protejeze această formă de expresie teatrală. Din păcate, o discuție asupra opțiunilor dramaturgice și scenografice fundamentale a dus la o ceartă de familie. Yoshimori, acordând protecția sa, probabil pe fondul unor intrigi politice, nepotului lui Zeami — On.ami Motoshige (1398–1467) al cărui stil era, într-adevăr, mai strălucitor și elevat decât acela preconizat de unchiul său.

Fiul lui Zeami — Motomasa — în care actorul își pusese toate speranțele, a murit de tânăr așa că viitorul teatrului *nô* a rămas în seama, pe de o parte, a lui Motoshige, pe de alta, a ginerelui lui Zeami, Konparu Zenchiku (1405—1470), care, în fruntea trupei sale, a dezvoltat și a rafinat învățătura maestrului. O dată cu instalarea regimului dinastiei Tokugawa, în zorii secolului al XVII-lea, teatrul *no* își desăvârșește ascensiunea socială: legăturile pe care le mai păstra cu originile populare sunt, acum, atrofiate iar *no*-ul devine un spectacol rezervat castei războinicilor, jucat de trupe dependente direct de marii seniori feudali. Această dependență a teatrului *no* a avut două consecințe majore pentru viitorul său: o accentuare în plan formal și o alunecare spre acea lentoare plină de demnitate ceremonială, spre acele aspecte ce ni se par astăzi

a-l caracteriza dar care, cu siguranță, nu dominau spectacolele lui Zeami ce se jucau în ritm mult mai susținut. Pe de altă parte, închis fiind de acum încolo — cu câteva mici excepții — la curți princiare și castele, refractar evoluției sociale, *no*-ul s-a rupt de publicul său popular. Ținut la distanță de mediile urbane care, de-a lungul dinastiei Tokugawa (1603–1867) aveau să cunoască un avânt spectaculos, *no*-ul a pierdut pentru totdeauna ancorarea în concret care fusese unul dintre punctele de pornire ale inițiativei lui Kan.ami și Zeami.

După prăbușirea dinastiei Tokugawa, destinul teatrului *no* se vedea, deodată, pus în discuție și nu mult a lipsit ca el să dispară în furtuna modernizantă ce a bântuit în Japonia, în cursul dinastiei Meiji (1868–1912). O dată cu căderea protectorilor săi, el se află literalmente în stradă — fără sediu, fără venituri; mai rău, încă, fără public. Din fericire, mulțumită strădaniilor unui actor — Umewaka Minoru — *no*-ul a găsit până la urmă noi mecenați, în special pe lângă Curtea imperială, beneficiind totodată de o apreciere favorabilă din partea unor vizitatori străini de marcă, apoi a unor intelectuali occidentali care, cu ocazia lucrărilor lui Fenollosa și ale lui Noël Péri, dar și ale altora, care i-au adus nenumărate elogii. Recunoscută, astfel, ca o mare formă „clasică", scăpând și de presiunile modernizante cu orice preț dar și, într-o oarecare măsură, de imperativele comerciale, *no*-ul a ajuns să supraviețuiască aproape intact și — paranteza războiului o dată închisă — să se instaleze în formula care astăzi este numai a lui, aceea a unei arte tradiționale conservată cu îngrijire, și mai prosperă, acum, când veniturile sale provin mai ales din rețeaua de școli de artă de agrement unde sute de mii de amatori studiază, la prețuri piperate, fie dansul *(shimai)*, fie cântul *(utai)*, ca și din spectacole propriu-zise.

Scena

Scena de *no*, la origini plasată în aer liber, a fost transpusă ca atare, păstrând chiar acoperișul care se sprijină pe patru stâlpi în interiorul noilor săli. În afara unor evidente motivații estetice, menținerea acestei structuri se întemeiază și pe o necesitate tehnică, pilonii servind drept repere spațiale pentru actori care, sub mască, nu au decât o vizibilitate parțială a scenei. Scena propriu-zisă (*hon-butai*) constă dintr-un careu cu latura de aproximativ șase metri, completată în dreapta cu o bandă de ceva mai mult de un metru lățime unde se așază corul *(ji-utai-za)* și, ceva mai departe, de un spațiu de circa doi metri și jumătate adâncime (*ato-za*), rezervat muzicienilor. Un fel de punte *(kashigakari)* aflată în planul îndepărtat și lung de circa zece metri unește cortina destinată intrării actorilor *(agemaku)*, plasată la stânga, chiar pe scenă. Și ea prevăzută cu un acoperiș, întărită cu o balustradă în partea dinspre public, această punte este marcată cu trei pini, plantați la intervale regulate, care îi oferă lui *shite* reperele vizuale indispensabile. Întreg dispozitivul scenic este înălțat cu ceva mai puțin de un metru, iar câteva ulcioare sunt plasate în diverse puncte strategice sub scenă, făcând oficiul de cutii de rezonanță. Un strat de pietriș dispus la nivelul solului sălii marchează conturul spațiului scenic iar o scară, niciodată utilizată, coboară de pe scenă spre locurile de onoare. *No*-ul nu folosește decorul, iar panourile din fundal, cu motivele lor vegetale de bun augur, bătrâni pini noduroși, bambuși sau ramuri de prun — sunt elemente permanente ale sălii. Această goliciune este, totuși, temperată de accesoriile rare, dar judicios alese care, în anumite piese, joacă un rol scenografic capital.

Reprezentația

Spectatorul, astăzi instalat în fotolii astfel orientate încât să-i permită viziunea generală asupra spațiului scenic, se află, deci, în fața acestui dispozitiv construit din lemn natural, gol și în întregime vizibil. Îmbrăcați în costumele epocii Tokugawa, muzicienii intră primii și, după ce trec pasarela, se instalează în spațiul care le este rezervat. Această „orchestră" este compusă dintr-un flaut (*fue*), două tamburine în formă de clepsidră, una mare (*ozutsumi*) și una mică (*kozutsumi*) și de o tobă plată (*taiko*) așezată pe un suport și care, spre deosebire de celelalte două, se bate cu bețele. Este apoi rândul corului să se instaleze. Îmbrăcați în același tip de costume, actorii care îl compun — în general opt — intră direct, printr-o ușiță (*kiridoguchi*) aflată în dreapta scenei și merg să se așeze în locul prevăzut pentru acest scop.

Piesa propriu-zisă, adesea precedată de dansuri, poate astfel să înceapă și cel ce înaintează primul pe pasarelă este un personaj secundar, *waki* (lit. „cel de alături"). Cu chipul descoperit, îmbrăcat într-o ținută mai degrabă ternă, este adesea un călugăr aflat în pelerinaj, urmat uneori de unul sau mai mulți însoțitori (*tsure*). După ce se prezintă și explică scopul periplului său, el lasă corul să reia această temă a călătoriei. O dată introducerea încheiată, veritabilul personaj al dramei — *shite* („cel ce face"), de obicei mascat, apare sub prima sa formă *(mae-jite)*, uneori însoțit de o suită și intră într-un joc de întrebare-răspuns *(mondo)* cu *waki*. Informațiile necesare pentru localizarea dramei fiind date, *shite* istorisește prin dans (*kuse*) o întâmplare străveche, de obicei din partea locului, apoi părăsește pentru moment scena pentru a reveni sub forma personajului evocat în dansul precedent (*nochi-jite*). Cât timp *shite* își îmbracă noul său costum are loc un interludiu comic — *aikyogen* — în cursul căruia un personaj

local comentează în mod parodic și într-o limbă populară viguroasă faptele menționate în prima parte. *Shite* revine îmbrăcat în noi culori pentru un dans lung, corespunzător adevăratei sale identități: divinitate revelată, el dansează acum pentru a asigura locuitorii de protecția sa. Reîncarnare spectrală sau demon demascat el retrăiește printr-o coregrafie susținută, traversată de intense momente de violență, punctele culminante ale existenței sale anterioare, lupta care l-a costat viața sau pierderea iubitei, în timp ce călugărul încearcă să aline prin rugăciunile sale suferințele sufletului său chinuit ori să-l exorcizeze.

Această schemă se articulează, s-a spus deja, pe o mișcare în cinci timpi: *jo-ha-kyu*, unde elementul central (*ha*) cuprinde la rândul lui, trei elemente, în ordine, dialogul dintre *waki* și *shite*, dansul celui din urmă și reîntoarcerea acestuia după reîncarnare și, un final (*kyu*). Piesele însele, după cum vom vedea, se clasează în funcție de aceste considerente ritmice iar celebra „*Zi de no*" se desfășoară după același principiu începând, uneori, după un dans ritual, cu o piesă de tip *jo* și încheindu-se prin una de tip *kyu*, interludiile comice (*kyogen*) venind să se intercaleze între scenele de *no*. Cel puțin aceasta este structura pusă la punct de Zeami, dar febrilitatea vieții moderne nu favorizează menținerea ei încât, minus excepțiile, spectacolele la care poți asista astăzi nu prezintă decât două sau trei piese mulțumindu-se, uneori, chiar cu una singură.

Măștile

Confecționate din lemn, măștile (*men*) pot fi clasate în opt categorii după tipul de personaj pe care îl reprezintă: *okina-men* (bătrânul sfânt), *jinki-men* (ființa supranaturală),

jo-men (bătrânul), *otoko-men* (bărbat), *chigo-men* (băiat), *onna-men* (femeie), *uba-men* (bătrână), ultima grupă fiind cea a măștilor rezervate unui personaj specific și nu unui rol tip.

Repertoriul

Lăsând la o parte dansul *okina* — o invocație rituală ce nu face decât să deschidă spectacolul, dramele *no* se clasifică în cinci categorii în ordinea *jo-ha-kyu*.

Jo. Piesele cu zei (*kami-mono*) aduc în scenă o divinitate ce apare în prima parte sub formă umană iar apoi își ia înfățișarea adevărată și în a doua parte dansează pentru prosperitatea țării.

Ha (prima mișcare). Piesele cu războinici (*shura-mono*): episoade inspirate din marile cronici războinice, mai ales din *Heike monogatari* și din *Genpei monogatari*, prezintă războinici morți în luptă, condamnați să se bată fără încetare în lumea budistă (*asura*) și care, după ce și-au trăit sfârșitul violent, se liniștesc la rugăciunile călugărului.

Ha (a doua mișcare). Piese cu femei (*onna-mono*): eroinele, venind, de obicei, din povestirile clasice ale dinastiei Heian — ca de exemplu *Genji monogatari* sau *Ise monogatari*, își recapătă tinerețea și frumusețea pentru a evoca liric vechile iubiri.

Ha (a treia mișcare). Piese din lumea rurală (*genzai-mono*): cuprind mai multe subgrupe, motiv pentru care se mai numesc și „piese diverse" (*zatsu-mono*). Numitorul comun este faptul că eroul nu se prezintă ca spectru, divinitate sau spirit (rău sau binefăcător), implorat de *waki*, ci ca o creatură din lumea reală, ceea ce de altfel nu exclude fantomele. Cu un caracter mai realist, aceste piese pot recurge la o distribuție

relativ ampiă și se joacă adesea cu fața descoperită (în afara personajelor feminine). În această categorie se înscriu dramele nesăbuinței (*kyoran-mono*) cu eroinele sale care înnebunesc din cauza durerii sau pasiunii.

Kyu. Piesele finale (*kiri-mono*). Centrate pe o figură dinamică, violentă chiar — demon, zeu, dragon etc. — ce permite încheierea programului cu un dans însuflețit, deosebit de spectaculos.

Deși mai multe mii de piese au fost scrise de-a lungul veacurilor, repertoriul celor cinci școli de *no* aflate astăzi în activitate nu cuprinde decât circa două sute cincizeci dintre care aproape jumătate sunt atribuite lui Zeami.

KYOGEN

Trebuie făcută distincția între *ai-kyogen* care se înscrie direct în trama spectacolului *no* (în momentul când, în timpul schimbării costumului de *shite*, un actor de *kyogen* rezumă pe un ton lejer și trivial ceea ce tocmai se jucase atât de solemn) și farsele jucate între piesele *no*, oferind publicului un moment de destindere, de râs copilăresc și fără pretenții. Parțial improvizate pe câteva canavale de bază, aceste „adevărate" *kyogen (hon-kyogen)* au început să fie conservate în scris pe vremea lui Tokugawa, dar școlile respective le țineau la adăpost de privirile indiscrete, spre deosebire de libretele de *no* care, tipărite, erau destul de larg difuzate. Repertoriul actual conservat de marile școli, variază între două

sute și două sute cincizeci de piese scrise de autori, în principal, anonimi.

Există diferite sisteme de clasificare, după genul de umor, statutul personajelor, numărul acestora etc. Comic de situație, de limbaj, *slapstick* — *kyogen* recurge la toate resorturile comicului dar, înainte de orice, rămâne un divertisment dansat și cântat destul de îndepărtat de comedia de moravuri, chiar dacă include o parte de satiră socială explicită cu întreaga sa galerie de portrete: călugări nedemni, nobili de țară, negustori îmbogățiți, mame vitrege, soți nestatornici, femei certărețe și tertipurile lui Tarokaja și Hirokaja — valeții pișicheri sau naivi.

Caractere împrumutate din realitate, cele mai multe sunt jucate cu obrazul descoperit dar, pentru eroine, precum Uno na Komachi (poetă celebră la mijlocul secolului al IX-lea), pentru animale sau apariții divine, actorii își pun măști cu trăsături caricaturale.

BUNRAKU

Repere istorice

Acest teatru de marionete, numit exact *ningyo-joruri*, este cunoscut astăzi sub numele de *bunraku* după Bunraku-za, practic singurul teatru profesionist de acest gen aflat în activitate în epoca modernă, din 1872 până la deschiderea Teatrului Național de *bunraku*, în 1984. După cum indică și numele este vorba de un spectacol asociind arta marionetelor

(*ningyo*) cu cea a recitativului (*joruri*). Folosirea păpușilor sau a marionetelor urcă foarte departe în istoria artei spectacolului în Japonia, până la grupurile venite de pe continent în secolul al VII-lea ai căror descendenți au constituit trupe ambulante care au răspândit arta lor în întreaga țară.

Pe de altă parte povestitorii au popularizat un stil de recitativ însoțit de un soi de lăută, *biwa*, relatând, astfel, legende populare, texte budiste, apoi povestiri ale marilor bătălii ce marcaseră sfârșitul dinastiei Heian. Termenul *joruri* trimite direct la o baladă foarte apreciată în epocă (*Joruri-hime-monogatari*) care povestește iubirile prințesei Joruri (în care s-a întrupat, pentru o vreme, o divinitate a panteonului budist) cu viteazul Yoshitsune, eroul emblematic al cavaleriei japoneze.

Deși mânuitorii de păpuși s-au inspirat din același repertoriu, pentru a da un conținut dramatic spectacolelor, a fost nevoie de apariția unui al treilea element — *shamisen* — pentru a lua naștere genul ce avea să ducă la acel teatru de păpuși pe care îl cunoaștem astăzi. Originar din Ikinawa, *shamisen*-ul, acest instrument cu trei coarde, a fost introdus în Japonia în a doua jumătate a secolului al XVI-lea și, fiind mai ușor și mai simplu de mânuit decât *biwa* cucerește rapid atât pe povestitorii profesioniști cît și pe spectatori. Câteva decenii mai târziu, combinația era realizată: unindu-și forțele, povestitorii de *joruri*, cântăreții din *shamisen* și marionetiștii, deschid săli și lansează un nou gen — *ningyo-joruri*.

Acest gen de spectacol nu va atinge, totuși, perfecțiunea decât mai târziu, în timpul dinastiei Genroku (1688–1703) prin fericita colaborare a unui mare cântăreț — Takemodo Gidayû (1651–1714) cu un dramaturg de geniu, Chikamatsu Monzaemon (1653–1724). Ceva mai târziu a fost rândul unui marionetist — Yoshida Bunzaburo (?–1760) să-și aducă obolul, revoluționând tehnicile acestei arte ancestrale, atribuind

fiecărei marionete trei mânuitori, ceea ce conferă jocului o suplețe și o sofisticare fără pereche. Cu tehnica sa rafinată, cu noile melodii și un repertoriu de înaltă ținută, *bunraku* a cunoscut o vârstă de aur care va fi, totuși, de scurtă durată. Încă din a doua jumătate a secolului al XVII-lea sălile sale au început să aibă dificultăți și se închid, una după alta, din cauza *kabuki*-ului care triumfă, cu atât mai mult cu cât marile vedete ale acestuia își însușesc libretele de *bunraku*. De aici înainte genul va supraviețui cu greutate, practic fără a mai crea (în ciuda unor tentative răzlețe și neconvingătoare de după război) înainte de a se fi transformat într-un superb obiect cultural.

Păpușile

Sunt marionete manipulate cu mâna de o înălțime cam cât jumătate din statura unui om, animate de trei persoane — *Maestrul* care, cu mâna stângă, îi susține greutatea și controlează mișcările capului, jocul fizionomiei (ochii, sprâncenele, buzele și, uneori, nasul, sunt mobile) în timp ce cu mâna dreaptă manipulează brațul drept (cu mâna și degete articulate); *Primul asistent* care are în grijă brațul stâng al păpușii și *Al doilea* care răspunde de mișcarea picioarelor sau de iluzia lor pentru personajele feminine care n-au picioare. Numai personajele principale beneficiază de asemenea rafinamente, celelalte cu chipuri imobile, sunt reduse la un mecanism mai simplu pe care îl poate mânui o singură persoană. Mânuitorii sunt învești mântați în negru cu capul acoperit cu o cagulă dar maeștrii joacă adesea cu chipul descoperit, mai ales în piesele „istorice".

Scena

Spectatorul este despărțit de spațiul de joc printr-o lungă balustradă joasă, apoi de o a doua aflată la circa nouăzeci de centimetri înălțime față de sol, îndărătul căreia lucrează mânuitorii cărora li se vede numai partea de sus a corpului. La dreapta, recitatorul, *tayû*-ul, un maestru al stilului narativ creat de Takemoto Gidayû, acel *Gidayu-bushi*), este instalat pe un fel de estradă joasă, cu un pupitru în față pe care este așezat libretul. Cântărețul (sau cântărețiî) de *shamisen* se află în stânga.Textul se bazează în întregime pe spectacolul lui *tayu* care asigură recitativul propriu-zis, precum și toate dialogurile (*serifu*), adaptându-și vocea, intonațiile, fizionomie — caracterului personajelor. Implicarea recitatorului este foarte intensă pe parcursul spectacolului astfel încât se succed mai mulți maeștri. În ce privește mânuitorii, ei nu intervin decât prin mișcările transmise păpușilor; nu numai că sunt muți dar trebuie, când joacă fără mască, să păstreze un aer impasibil, oricare ar fi pasiunile ce sfâșie personajele.

Repertoriul

Diviziunea fundamentală, pe care o vom regăsi și în *kabuki*, este între piesele „istorice" (*jidai-mono*) și „dramele burgheze" (*sewa-mono*) pe care Chikamatsu le-a creat special pentru marionete. Marii autori sunt puțini și esențialul din repertoriu a ieșit din pana lui Chikamatsu Monzaemon, apoi din a succesorilor săi imediați, Taketa Isumo (1691—1756), Namiki Sosuke (1695—1751), încheindu-se, practic, cu opera lui Chikamatsu Nanji (1725—1783), ultimul autor notabil care a scris special pentru un *bunraku*.

KABUKI

Repere istorice

Deși tradiția îl face să se nască din spectacolele unei dansatoare — O.Kuni — care le prezintă cu trupa sa itinerantă la Kyoto, în 1603, acest *kabuki* în primă versiune este departe de a ieși din neant și se bazează, în mare parte, pe utilizarea unor dansuri și melodii întrerupte de scheciuri comice sau licențioase a căror popularitate era pe deplin stabilită. Kuni își exploatează la maximum farmecul, se travestește în bărbat și își caută aleasa printre pensionarele unei *case de ceai*, evocă fantoma unui celebru spadasin, mort într-o încăierare, își exhibă ținutele cele mai exotice, pantaloni bufanți *à la portugaise* sau o cruce pe piept. Nu este deci o întâmplare că numele acestui nou gen de divertisment provine dintr-un verb desemnând cu exactitate comportamentele extravagante ale tinerilor la modă. Grafia actuală cu caracterele chineze atât de pertinente (cântec, dans, tehnică) nu va impune decât tardiv o etimologie edificată *a posteriori*.

Spectacolele oferite de O.Kuni și de emulii săi cunosc un mare succes, atât în mediile populare cât și pe lângă clasa conducătoare, iar O.Kuni este chemată chiar de către *shogun* să joace în castelul său din Edo. În această primă parte a existenței sale, *kabuki* este, înainte de orice, un divertisment propus de oamenii de Curte, un fel de musical cu cântecele, dansurile și scheciurile sale oferind artiștilor posibilitatea de a-și pune în valoare farmecele și de a-și asigura clientela de după spectacol. În cele din urmă, în 1629, *shogunat*-ul interzice apariția femeilor pe scenă, ele fiind înlocuite de tinerii efebi care propuneau servicii de aceeași natură. În 1653

sunt și ei interziși la rândul lor, iar *kabuki*-ul, jucat de acum înainte de bărbați adulți, constrâns să renunțe la parada de curtezane și travestiți care îi asigurau succesul, se transformă puțin câte puțin într-o veritabilă artă dramatică, fără a pierde însă în felul acesta dimensiunea sa coregrafică și muzicală. Răspunzând ordinelor autorității de a prezenta „piese de imitație", *kabuki*-ul își va constitui curând un repertoriu ale cărui subiecte, într-o primă etapă, sunt împrumutate intenționat din *no* și *kyogen*.

Începând cu 1664, veritabile piese în mai multe acte își fac apariția, structură dramatică favorizată de o inovație scenografică de importanță capitală: cortina. De aici înainte genul avea să se afirme pe toate planurile. Sălile se măresc și își perfecționează instalațiile scenice. Piesele, la început mai mult sau mai puțin improvizate pornind de la scheme preparate de actorul vedetă, vor fi încredințate unor specialiști și, la sfârșitul erei Jokyo (1684—1688), numele libretistului *(kyogen-tsukuri)* începe a figura pe afișe. Dar, mai ales, se pune la punct o veritabilă artă a jocului fondată pe măiestria scenică și nu doar pe farmecele juvenile: apare actorul în jurul căruia se va reorganiza întreg teatrul *kabuki*.

Două stiluri se conturează aproape simultan: „maniera blândă" din Osaka (*wagoto*) și „maniera dură" din Edo (*aragoto*). Două stiluri și două superstaruri: Sakata Tojuro (1647–1709) și Ichigawa Danjuro (1660–1704). Primul, pentru care a lucrat Chikamatsu, a triumfat prin jocul său delicat, ușor efeminat, genul de amant melancolic, fiu de familie bună prins într-o sumbră istorie de moștenire sau de răzbunare, găsindu-și un dulce răgaz lângă o curtezană, personaj ce a exercitat o atât de mare seducție asupra publicului din Kansai. Acestui erou languros, publicul din Edo îi prefera isprăvile eclatante ale lui Danjuro cu personaje supradimensionate și poze grandilocvente. Acestei maniere i

se datorează aspectele cele mai spectaculoase din *kabuki: mie* — unde expresia încremenește în propriul exces; *roppo* — dansul frenetic adresându-se, cum spune și numele, în „cinci direcții"; costumele flamboiante și *kumadori*, acel machiaj facial care subliniază trăsăturile chipului cu roșu, albastru sau negru viguros. Cu Yoshizawa Ayame (1673–1729) jocul actorului specializat în roluri feminine părăsește definitiv simplul travesti pentru a se înălța până la arta *onnagatei*. Prezență esențială pe care modernizarea nu a reușit să o elimine (jocul mixt este legal admis din 1890), *onnagata* se plasează în chiar centrul teatrului *Kabuki*. Nereușind, totuși, să se impună în fața unui *bunraku* aflat atunci la apogeu — superior artistic, atât pe plan muzical cât și dramatic — *Kabuki*-ul rezolvă problema adaptând repertoriul de marionete la jocul actorilor săi, apoi integrând în propriile piese lecțiile teatrului *bunraku*. Încă de la sfârșitul secolului al XVIII-lea apăreau noi genuri o dată cu melodramele fantastice ale lui Tsuruya Nanboku (1755–1829), autorul piesei *Yotsuya Kaydan (Fantomele din Yotsuya)* apoi cele, mai realiste, ale lui Kawatake Mokuami (1816–1893), „poetul hoților", care știa să prindă pe viu moravurile populare din Edo, mai ales ale cartierelor sale animate, cu o desăvârșită artă scenică și o vocație a poeziei ce fac din el marele dramaturg al secolului al XIX-lea.

În ciuda numeroaselor momente dificile și mereu expus măsurilor coercitive ale autorităților, teatrul *kabuki* a fost marele teatru popular al epocii Tokugawa, mai ales în centrele urbane, unde, în paralel cu cartierele de plăceri — de care a rămas, de altfel legat — oferea negustorilor și meșteșugarilor unul dintre puținele spații de destindere și libertate tolerate de regimul *shogun*-al.

Sub dinastia Meiji (1868—1912), a trebuit, desigur, să facă față presiunilor curentului modernizator, dar el se afla pe

o poziție de forță, fiind susținut de un public fidel, numeros și bine organizat, de marile sale vedete și, de asemenea, având quasi-monopolul asupra sălilor și profesiunilor legate de spectacol. Evoluția va fi destul de lentă afectând în primul rând amenajarea sălilor, orele spectacolelor prin instalarea sistemelor moderne de ecleraj, uneori chiar jocul actorilor a marcat o tendință generală către un plus de realism în detrimentul miraculosului și fantasticului.

Establishment-ul politic sau academic îl obligă să devină respectabil, să părăsească locurile rău famate unde triumfase autorizând săli în cartierele centrale de unde fusese izgonit cu o jumătate de secol înainte, determinându-l să-și șlefuiască producțiile, să se debaraseze de exagerările histrionice, de seducțiile erotice și de fantezia necontrolată. Se cere teatrului *kabuki* să furnizeze claselor conducătoare un echivalent al Operei din Paris, un loc al întâlnirilor mondene unde să poată fi invitați, fără a te rușina, demnitarii străini. Curentul reformator obține un oarecare succes iar noile săli — *Shintomi-za* (1878), *Kabuki-za* (1889), *Meiji-za* (1893) și, mai ales, Teatrul Imperial (1911) — se străduiesc, nu fără o puternică rezistență din partea publicului mediu, să suprime, puțin câte puțin, atmosfera zgomotoasă și festivă a sălilor din Edo. Literați și universitari se consacră acum asupra acestei arte vulgare, se apropie de actori, acești „calici ai maidanelor", cândva disprețuiți, îi sfătuiesc, moralizează, invocă teoriile occidentale și visează să construiască pe ruinele genului *kabuki* o mare formă națională care să se instaleze în panteonul artelor undeva între teatrul elisabetan și clasicismul francez.

În ciuda acestor tentative și chiar a câtorva reușite parțiale ei se află foarte departe de obiectivul lor când încep să apară genuri rivale, în afara lumii închise a teatrului *kabuki*. Mai întâi a fost *shinpa* (curent nou) care triumfa prin exaltarea șovină a victoriilor japoneze în China (1894) dar și prin drame de

moravuri inspirate din scandalurile zilei sau adaptări de romane de succes. Gen bastard din punct de vedere stilistic, deliberat comercial, *shinpa* încetează rapid de a reprezenta modernitatea, pentru a se cantona, în anii '20, în melodrama Meiji. *Shingeki* (noul teatru) în întârziere datorită unui conflict cu *shinpa*, apare după războiul ruso-japonez (1904–1905) cu două grupuri care se consacră, și unul și celălalt, difuzării teatrului european: *Bungei Kyokai* (Asociația artelor literare) al lui Tsubo-uchu (1859–1935) — marele traducător al lui Shakespeare — și cel al lui Jiyu Gekijo (Teatrul Liber) care îl pune în scenă pe Osanai Kaoru (1881–1928), cu colaborarea unui tânăr actor de *kabuki*, Ichikawa Sadanji al doilea (1880–1940). Într-un anumit fel, de apariția acestor genuri beneficiază teatrul *kabuki* căci, exigențele modernității fiind satisfăcute aiurea, acesta nu mai este constrâns să-și asume singur întreg teatrul japonez. Știe, de acum înainte că nu reprezintă decât una dintre opțiuni dar, la fel de bine că, fiind o sinteză și o dezvoltare a unor experiențe seculare, el a atins un echilibru formal ce nu mai poate fi „reformat" fără riscul de a-l distruge. Înainte chiar de începutul anilor '20, se vorbea deja de „salvarea" lui.

Parvenind atât de lent la statutul de mare formă clasică, *kabuki* a știut, totuși, în cursul ultimilor ani, cu tinerele staruri Tamasaburo, En.nosuke, Takao, să regăsească o reală popularitate, câștigată nu actualizând repertoriul ci, dimpotrivă, reluând legătura cu tradiția Edo, reintegrând elementele spectaculare, cascadele, schimbările la vedere, fantasmagoriile și exagerările până la kitsch-ul propriei sale maniere; pe scurt, revendicând tot ceea ce modernitatea încercase să elimine.

Dramaturgi și repertoriu

Pentru a asigura o producție regulată de librete, marile săli de *kabuki* din Edo pun la punct, către sfârșitul secolului al XVII-lea sistemul *sakushabeya*, acele cercuri de scriitori unde, sub direcția maestrului (*tatesakusha*), ucenici și asistenți redactau repertoriul. Ținând cont de diferiți parametri (tradiția sezonieră, punctele forte ale vedetelor precum și gustul zilei), șefii trupelor alegeau împreună cu șeful cercului de scriitori, subiectul sau, mai curând, „universul" (*sekai*) piesei. Alegerea se făcea pornind de la un catalog relativ stabil de situații și de personaje împrumutate din legende, din cronicile istorice și chiar din fapte legendare. Un rezervor tematic ce joacă un rol apropiat celui pe care îl oferea artiștilor occidentali mitologia greacă, istoria romană și Cărțile sfinte. Valoarea piesei, așadar, nu constă în originalitatea subiectului, ci în maniera în care autorul, punându-și la contribuție inventivitatea (*shuko*), produce o nouă plăcere pornind de la un subiect arhicunoscut. Nu numai că împrumuturile și adaptările (*remake*) sunt monedă curentă ci reprezintă o lege și, la fiecare reluare, libretele sunt sistematic remaniate și ajustate pe măsura noilor distribuții.

O dată tema stabilită, maestrul, păstrând pentru sine scenele importante, atribuie părțile secundare colaboratorilor săi, după rangul fiecăruia. La capătul acestei prime etape maestrul controlează textul, îl supune aprobării starurilor trupei, apoi îl reia pentru a efectua modificările cerute.

Numai foarte târziu, în ultimii ani ai erei Meiji, sistemul începe să se modifice și apar dramaturgi care lucrează independent de trupe. Începând cu era Taisho (1912—1926), numeroși scriitori, romancieri și dramaturgi care scriau, de altfel, pentru teatrul modern, ca Tanizaki Jun.ichiro sau Mishima Yukio, de exemplu, se amuză să scrie episodic pentru

kabuki, constituind astfel acea parte a repertoriului cunoscută sub numele destul de vag de *shin-kabuki (neo-kabuki)*.

Repertoriul tradițional este clasat după diferite criterii în funcție de surse, teme și genuri. Astfel, deosebim libretele împrumutate din teatrul de marionete (*gidayu kyogen* sau *maruhon-mono*) așa cum este cea mai mare parte a capodoperelor lui Chikamatsu sau celebra *Chusingura (Tezaurul vasalilor credincioși)*, de cele inspirate de *no* sau de *kyogen (notori-mono)*. Vine, apoi, acea parte a repertoriului concepută special pentru *kabuki* cu operele marilor dramaturgi ai celei de a doua părți a perioadei Edo, de la Nanboku la Mokuami. În sfârșit, începând cu epoca Meiji, se pot adăuga adaptări după teatrul occidental, cu numeroase piese de Shakespeare sau *Cidul* adaptat la *samuraii* din Kamakura, spectacol creat la Kabuki-za în 1911.

Alteori se recurge, ca în repertoriile de *bunraku*, la distincția între *jidai-mono*, piese istorice, și *sewa-mono*, drame domestice sau „burgheze", genuri cărora trebuie să le adăugăm numeroasele *shosagoto*, piese scurte jucate ca interludii, în care elementul coregrafic este dominant. În sensul strict al termenului, textele *jidai-mono* țes intrigile pe fundalul bătăliilor în care se implicau clanurile războinicilor de la sfârșitul secolului al XI-lea până la triumful familiei Tokagawa, în zorii celui de al XVII-lea secol, în timp ce piesele care se jucau la Curtea imperială în epocile Nara și Heian sunt numite *ocho-mono*. O a treia grupă cuprinde așa-numitele *o.ie-mono*, piese axate pe conflicte ce sfâșie marile familii, povești legate de succesiune sau răzbunare. Trebuie să amintim că la fel ca în perioada Tokugawa, prezentarea pe scenă a unor personaje aparținând claselor conducătoare era interzisă, cea mai mare parte a acestor piese fiind, de fapt, transpunerea, foarte străvezie de altfel, a unor evenimente contemporane într-un trecut îndepărtat.

În cadrul general al pieselor *sewa-mono* putem să distingem, de asemenea, câteva subgenuri: piese a căror acțiune se desfășoară în cartierul plăcerilor *(keisei-kyogen)* caracteristice primului *kabuki* și care, interzise între timp, au fost imediat încadrate cu abilitate în categoria „dramelor istorice"; piesele dublei sinucideri a cuplurilor amoroase (*shinju-mono*) în care s-a ilustrat Chikamatsu; *kiewa-mono*, povestiri de un realism adesea brutal, cu spectre și nelegiuiți ce au făcut gloria lui Nanboku, ca și „piesele cu hoți" ale lui Mokuami *(shirnami-mono)*.

Sub dinastia Meiji asistăm la scurta apariție a unui gen „reformat", *Katsureki-geki,* care își propune să elimine din drama istorică fanteziile acumulate și să asigure reconstituirea fidelă a trecutului acordând o atenție minuțioasă costumelor, armelor, limbajului și etichetei. Inițiat de literații reformiști, acest gen a fost apărat cu ardoare de actorul vedetă al epocii Meiji, Ichikawa Danjuro IX (1839–1903) care, prin talentul său, a reușit să depășească sărăcia teatrală a acestei noi încercări. În domeniul lui *sewa-mono*, modernizarea a avut rezultate mai fericite cu *zanagiri-mono* („piesele cu pletele tăiate"), melodrame ale vieții populare din epoca Meiji inserând într-o dramaturgie tradițională întreaga panoplie a noutăților epocii, de la frizură (de unde îi vine și numele) până la ceasul de buzunar. Scrise pentru un alt mare star al epocii, Onoe Kikugoro V (1844–1903), aceste piese sunt semnate, aproape toate, de Mokuami care a lucrat, de asemenea, dar împotriva voinței sale, și în drama istorică reformată a lui Danjuro.

Sălile

Istoric vorbind, primele „săli" de *kabuki* nu au făcut decât să preia dispozitivul folosit pentru *no*-ul așa-zis „de subscripție" (*kan jin-no*) menit să strângă fonduri destinate operelor religioase, cu o scenă de *no* flancată de tribune provizorii. Pentru a asigura încasările, această arie va fi în curând îngrădită de o palisadă care, de-a lungul anilor, s-a transformat în pereți. În prima jumătate a secolului al XVII-lea, teatrele se înmulțesc dar, curând, autoritățile intervin: în 1663 numai patru teatre (mai târziu doar trei) sunt autorizate pentru orașul Edo și restricții asemănătoare sunt impuse și centrelor din Kansai. Smulgând concesii regimului, jonglând cu interdicțiile, sălile oficial recunoscute se extind, își adaugă noi galerii și, obținând în 1724 dreptul la un acoperiș permanent, sfârșesc prin a deveni structuri impunătoare putând să adăpostească un număr considerabil de spectatori (se estimează că cele mai mari săli din Edo, în prima jumătate a secolului al XIX-lea, puteau să adăpostească, înghesuindu-i puțin, mai mult de cinci mii de oameni).

Spațiul de joc se eliberează de acela al teatrului *no*: scena se extinde, se multiplică structurile de acces ale actorului către public cu *tsukebutai* (proscenium), apoi cu *hanamichi* (podul de flori) care, traversând parterul, capătă o funcție care nu mai este aceeași cu a strămoșului său privilegiat — *shichi-san* (7/3), la două treimi din întreaga lungime unde personajele principale, ivindu-se adesea dintr-o trapă (*suppon*), își marchează intrările și ieșirile cu un număr de bravură — dans, pantomimă sau monolog — savurând primirea ce le-o rezervă publicul. Succesul acestui dispozitiv antrenează construirea unui al doilea *hanamichi,* în funcție de nevoile piesei, plasat simetric față de primul și care permite actorilor să se interpeleze pe deasupra parterului. Dacă mai adăugăm utilizarea scenică

a unei pasarele care leagă, în spatele sălii, cele două *hanamichi* precum și balconul care se ridică, uneori, chiar deasupra scenei, în partea stângă (*rakan-dai*) pentru a înghesui spectatorii fără bani, ne putem imagina până la ce punct *kabuki*-ul de tipul Edo pătrundea în mijlocul publicului.

La rândul ei mașinăria de scenă se dezvoltă considerabil, cu trape și ascensoare pentru actori, scene turnante, decoruri pivotante, mecanisme pentru zboruri și ridicări la cer. Acest avânt sfârșește prin suprimarea acoperișului de tip *no* cu cei patru stâlpi ai săi, conservați cu pioșenie până atunci dar care, după inițiativa lui Mikao-sa, din 1796, au dispărut repede de pe scenă.

Partea muzicală, indisociabilă de arta *kabuki*-ului, este asigurată de orchestra instalată pe scenă, în stânga, într-o construcție *(geza)* ascunsă ochilor publicului prin storuri de stuf. În afara instrumentelor cu coarde (*shamisen* și *kokyu*), ansamblul dispune de flaute, de o întreagă gamă de instrumente de percuție și de diverse instrumente care îi permit să realizeze zgomotele și efectele sonore care îi revin. Pentru libretele împrumutate din *bunraku* sau doar inspirate din acesta există o estradă *(yuka)* în dreapta destinată recitatorilor și muzicienilor de *shamisen* care acompaniază.

Modernizarea din epoca Meiji afectează mai mult amplasamentul spectatorilor decât scena, astfel încât despărțirea între suprafața de joc și public se accentuează, deși rămâne mai mică decât în Europa. S-a restabilit astfel frontalitatea scenei imense cu cadru panoramic (27,6 m x 6,4 m cu o adâncime de 20,6 m la Kabuki-za, cel de astăzi) pe care, de aici înainte, numai *hanamichi*-ul principal o va putea întrerupe căci, în ciuda eficienței sale scenice, *hanamichi*-ul secundar nu este montat decât în cazuri excepționale, gestionarilor teatrului fiindu-le greu să sacrifice câteva fotolii.

Reprezentația

În timpul epocii Edo, programele erau legate de diferite serbări sezoniere în ritmul cărora se și înnoiau: *kaomise*, în luna a unsprezecea, când trupa recruta actori pentru următoarea stagiune; *hatsuharu kyogen*, pentru aniversarea Anului Nou; *satsuki kyogen*, în luna a cincea; *bon kyogen*, vara, coincizând cu sărbătorile lui Tanabata și *aki kyogen*, începând cu sărbătoarea crizantemelor, între a noua și a zecea lună.

Jucând câte o piesă din fiecare gen, un *jidai-mono* urmat de un *sewa-mono*, totul agrementat cu intermedii și numere de dans, reprezentația, împreună cu lungile sale pauze, dura o zi întreagă. Firește, spectatorii nu erau țintuiți în fotolii cum i-au obligat moderniștii, ci se vânturau fără sfială, ducându-se la casele de ceai din vecinătate, mâncând și bând în spațiile colective unde se instalau, în cea mai mare parte, în loji sau boxe concepute pentru patru sau șase persoane.

Viața modernă a ținut seama de toate acestea încât astăzi reprezentațiile, considerabil scurtate, prezintă fie o mare piesă în versiune integrală, fie un anumit număr de fragmente alese. După era Meiji programele sunt înnoite în fiecare lună.

JEAN-JACQUES TSCHUDIN

BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ

Prezentare generală

R. Sieffert, M.Wasserman, *Art du Japon: théâtre classique*, POF, 1983. Y. Inoura, T. Kawatake, *The Traditional Theater of Japon*, Tokyo, New Zork Weatherhill, 1981.

Nô şi kyogen

La tradition secrète du no, tratatele lui Zeami, traduse şi prezentate de R. Sieffert, Gallimard, 1960.
S. Giroux, *Zeami et ses entretiens sur le no*, POF, 1991.
A. Tamba, *La structure musicale du nô*, Klincksieck, 1974.

Kabuki şi bunraku

Studii
J. Brandon, W. Malm, D. Shivelly, *Studies in kabuki; its Acting, Musical and Historical Context*, Honolulu, University Press of Hawaii, 1978.
E. Ernst, *The Kabuki Theater*, Honolulu, University Press of Hawaii, 1974, ed. revizuită.
F. Faure, *Le kabuki et ses écrivains* (cu o traducere din Isayoï şi Sheisin de Kawatake Mokuami), l'Asiatique, 1977.
D. Keene, *Bunraku, the Puppet Theater of Japon*, Tokyo, Kôdansha, 1965.

Traduceri

Chikamatsu, les tragédies bourgeoises (R. Sieffert), POF, 4 vol. 1991—1993.
Kabuki, *Five Classic Plays* (tr. J. Brandon), Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1975.
Le Mythe des 47 ronin (prezentare şi traducere de R. Sieffert şi M. Wasserman), POF, 1981.

POSTFAȚĂ LA EDIȚIA ROMÂNEASCĂ

GEORGES BANU

Părăsind, prin anii '70, România, unde își consolidase de timpuriu prestigiul de critic dramatic și profesor, Georges Banu — astăzi una dintre cele mai autorizate voci critice europene, profesor de teatrologie la *Sorbonne Nouvelle*, secretar general și, din 1994, președinte al *Asociației Internaționale a Criticilor de Teatru*, de mai multe ori distins cu Premiul Criticii Franceze pentru lucrările sale — a făcut nu numai un gest de supraviețuire spirituală față de perspectivele sumbre ale „revoluției culturale" de inspirație chineză ale epocii (cum însuși mărturisește în cartea despre Peter Brook, Flammarion, 1991), dar și calea de eliberare de sub constrângerile rutiniere ale cronicii dramatice. O dublă eliberare, deci, a conștiinței și a profesiei — umbrită, poate, doar de rigorile aculturației. „Infidelitatea" sa față de critica gazetărească exprimată prin cronica de spectacol se arată exemplară: avertizează în ce măsură „cronica" trebuie să devină reflecție asupra teatrului, mai mult, reflexie pură, întemeiată pe știința teatrului. Saltul este enorm (nu este ușor să te sustragi ritmului confortabil al unei rubrici săptămânale) și inaccesibil unei înzestrări mediocre. În orice caz, el nu poate fi riscat fără harul socratic al lui Georges Banu. Nici nu se putea altfel: om de gust, are oroare de platitudini iar între speciile

jurnalistice, cronica dramatică este cea mai permeabilă locurilor comune și repetitive. Degustător de rarități infinitezimale, este în stare să scrie — cine și-ar fi închipuit? — despre sensul aplauzelor în câteva pagini comparatiste dedicate spectatorului occidental și celui japonez, despre înțelesurile subtile ale transpirației actorului sau, altă dată, despre accentul străin în teatrul francez contemporan experimentat de Antoine Vitez — tot atâtea unghiuri insolite ce surprind teatrul dinspre latura sa ignorată. Nu regula, ci excepția îl interesează, iar *secvențele de exces* pe care le teoretizează sunt exact *excepțiile* pe care *memoria* le selectează pentru a le reorganiza în infinite situații creative. Memoria și secvențele ei de exces sunt două dintre conceptele cheie ale unei estetici a receptării pe care Georges Banu este pe cale să o fundamenteze. Capacitatea eseistului de a institui instrumentele teoretice de care are nevoie (iar cititorul le resimte îndată ca indispensabile) ține de o virtuozitate conceptuală ce este mai degrabă a artistului decât a cercetătorului. *Secvențele de exces* — detalii asupra cărora se oprește privirea scotocitoare a criticului — sintetizează și potențează caracteristicile ansamblului. De aceea, opera de până acum a lui Georges Banu nu este câtuși de puțin fragmentară pentru că „prinde" esența teatrului contemporan, nu orizontal, în succesiunea cronologică de rutină, ci prin *secvențe de vârf*, prin excepțiile care, nu numai confirmă, ci definesc regula. Astfel, Georges Banu a examinat teatrul în toate articulațiile sale: scenografia (*Le Costume dans la mise en scène contemporaine*, 1981), dramaturgia (*Bertolt Brecht ou le petit contre le grand*, 1981), regia (*Peter Brook, de*

[1] Apărută în versiune românească în 1993, tot la Editura Fundației Culturale Române (nota red. rom.)

Timon d'Athènes à la Tempête ou Le metteur en scène et le cercle, 1991) și evoluția spațiilor teatrale europene (*Le Rouge et Or*, 1989)[1]. Era absent actorul, elementul teatral cel mai lipsit de docilitate analitică, rebel și ireductibil: câți mari actori — atâtea arte poetice posibile. Poate că *L'Acteur qui ne revient pas*, tradusă acum în limba română, este volumul menit să închidă un prim ciclu dedicat teatrului și nebănuitelor sale ramificații. Pentru că Brecht, Brook, actorul japonez nu *sunt* întreg teatrul secolului nostru, dar *îl reprezintă* prin *secvențele sale de exces*.

Stilist înainte de orice și beletrist înainte de a fi critic, Georges Banu face ca ideile cele mai dificile să încapă în grațioase metafore: „vede idei". De la observarea detaliului, vizibil și inocent, premisele sunt „agravate" prin raționamente în progres până la paroxism, acolo unde detaliul devine sens major și părerea, certitudine. Iar certitudinea, nemulțumită de a fi doar atât, se transformă în axiomă. Structura discursului are un dramatism ce nu poate fi rupt de experiența de spectator a eseistului. Premisele sunt inofensive: într-o sală de spectacole din Tokyo privirile „spectatorului cultivat" (*spectateur lettré*) îl fixează pe *shite*, fantoma reîncarnată din teatrul *no*, și îl urmărește cu obstinație până dispare în întunericul din care s-a ivit, de unde nu se va întoarce niciodată, nici pentru aplauze. În acest punct, inteligența este frapată de un cult al anonimatului care îl leagă pe *shite* de organistul de la *Nôtre Dame*, al cărui chip este, de asemenea, invizibil. Reverberațiile se multiplică, de aici înainte, la infinit. „*Shite* — dezvoltă Georges Banu — la fel ca organistul de la *Nôtre Dame*, face din anonimat o vocație, vocația artistului sub pecetea sacrului. Nereprezentându-se pe sine, actorul din *no* refuză, astfel, ca profanul să apară ca o redublare a sacrului. Pentru că cel ce apare în scenă ca fantomă, nu poate să revină ca persoană/.../ o imagine care mă preocupă, mereu aceeași,

le unește: aceea a actorului care nu se mai întoarce. Actorul care se duce fără a mai reveni, simulează o altă dispariție: aceea, definitivă, a morții, ale cărei umbre se lasă ghicite la liziera scenei." Resursele înaintării par inepuizabile pentru că, o dată declanșat acest mecanism euristic, *raționamentele în progres* se succed tumultuos; o idee o cheamă pe alta, epuizând consecințele. Astfel parcurs, prin salturi ale intuiției, drumul ar putea părea ne-raționalist în logică uzuală dacă nu ar fi întocmai o tentativă a raționalului de a se uni cu revelația în paroxism. Astfel, rațiunea este salvată printr-o *logică a depășirii*; sistemul speculativ al lui Georges Banu se bazează pe raționamente ce se depășesc unul pe celălalt, într-o competiție a rațiunii cu sensibilitatea. Un sistem socratic te va transporta totdeauna, în paginile acestea, fără să resimți distanțele, de la un spectacol *kabuki* din Tokyo la opera italiană, de la *Théâtre du Soleil* al Ariannei Mnouchkine la gândirea teatrală a lui Jean Genet, de la *Zeami*, la Cehov și de la Goethe la Mizoguchi. „Salturile" sunt uimitoare, conceptele pe care le silește să se alăture fiind, dacă nu incompatibile, oricum insolite dar, dialectician necruțător, Georges Banu te ghidează ca un pilot perfect ce păstrează enigma destinației. Corolarul este, de regulă, imprevizibil, de unde și suspansul foarte teatral al frazei. Este, aici, și un drum al sintezei, rezultatul scontat fiind stilizarea absolută, „nominală" a unei teorii ce tinde să încapă într-un singur cuvânt — *cercul*, bunăoară, ca în cartea despre Peter Brook cu subtitlul *Le metteur en scène et le cercle*. În cele din urmă, oricât de spectaculoase ar fi dovezile pe care le aduce această veritabilă artă a analogiei — în stare acută la contactul cu lumea niponă din *L'Acteur qui ne revient pas* — ea apare ca dublu efort: pe de o parte de a pune ordine în cultura proprie, nu imobilizând informațiile, ci eliberându-le prin surprinzătoare alăturări, pe de alta, de a vorbi despre teatru cât mai plauzibil și expresiv,

exercițiul critic fiind, în acest domeniu dintre cele mai ingrate, de vreme ce presupune trecerea unui limbaj (teatral) în altul (literar).

Este și ceva cioranian care te seduce în scrisul lui Georges Banu, dincolo de modele mai bătute (cum ar fi Roland Barthes), sau confidențiale (Bernard Dort), dacă acest „ceva" înseamnă un elan românesc (nu o dată imprudent), cenzurat de protocolul malițios, tipic francez, al frazei însoțit de scepticismul adecvat.

Cartea lui Georges Banu este înșelătoare în chipul cel mai fermecător. Pare dedicată actorului (fie acesta japonez) dar vorbește despre teatru; pare o estetică a teatrului dar este o meditație asupra artei pentru ca, în fine, eseul de artă să fie depășit de semnificația sa antropologică și de valorile de cultură comparată pe care le sesizează.

Mircea Ghițulescu

CUPRINS

Secvențe ale excesului 7
Actorul pe calea fără de urmă 10
Tamasaburo, Gioconda *Kabuki*-ului 14
Manierismul *onnagat*-ei 17
Grădinile uscate și „teatrul de cameră" 22
Veșmintele largi 24
Ziua de teatru 25
Spațiul nou și șlefuit 26
Piața și drumul 29
Orizontala și verticala 30
Praguri și culise 33
Cortine 36
Paginile chipului 39
Geologia costumului 41
Perucile ludice 43
Plăcerea naivă 45
Catch și *kabuki* 46
Expresivitatea spatelui 48
Experiența concretului 49
Extrem-inferiorul corpului 51
Actorul dezincarnat 53
O *Livadă de vișini* metonimică 56
Emoția lucrurilor 57

Kitsch-ul sau testul de asimilare 60
O viață de om 62
Privirea fixă 65
Masca vede 66
Rolul secundar 68
Micul libret 69
Fiul indispensabil 70
Gidayu sau absolutul povestitorului 72
Sudoarea actorului 74
Economie și risipă 77
A vedea 79
Ignoranța benefică 82
Brecht și Japonia 84
Mesajul lui Eisenstein 85
Kabuki la Théâtre du Soleil 86
Viziunea lui Genet 88
Goethe și Mizoguchi 92
Brook, Vitez și „păsările japoneze" 94
Yoshi și Toshi 95
Transformările doamnei de Sade 95
Un „barbar" la *No* 97
Strigăte și aplauze în imperiul numelui 99
De la cadouri la flori 106
Falsul „aer liber" 112
O preocupare feminină 115
Teatrul ca turism 118
No și patronii 119
Fotoliul sau lupta cu străinul 121
Ceasuri și străvechi obiceiuri 124
Neatenția selectivă 126
Dumnezeul mascat 129
Buyo și *omoé* 131
Jiuta-mai sau privirea Liubei 132
Karaoké și mărturiile ascunse 133
Copilul controlat prin artă 135

Dincolo de memorie: efemerul 137
Buto sau subversiunea 140
Trecuturile lui Kazuo Ohno 144
Conservare și pierdere 146
Umbra gloriei 149
Masca rănită 150
Fraza-cadou 151
Dedicație 152
Postfață. Teatrul tradițional japonez 153
No 156
Kyogen 164
Bunraku 165
Kabuki 169
Bibliografie selectivă 180
Postfață la ediția românească 183
Cuprins 189